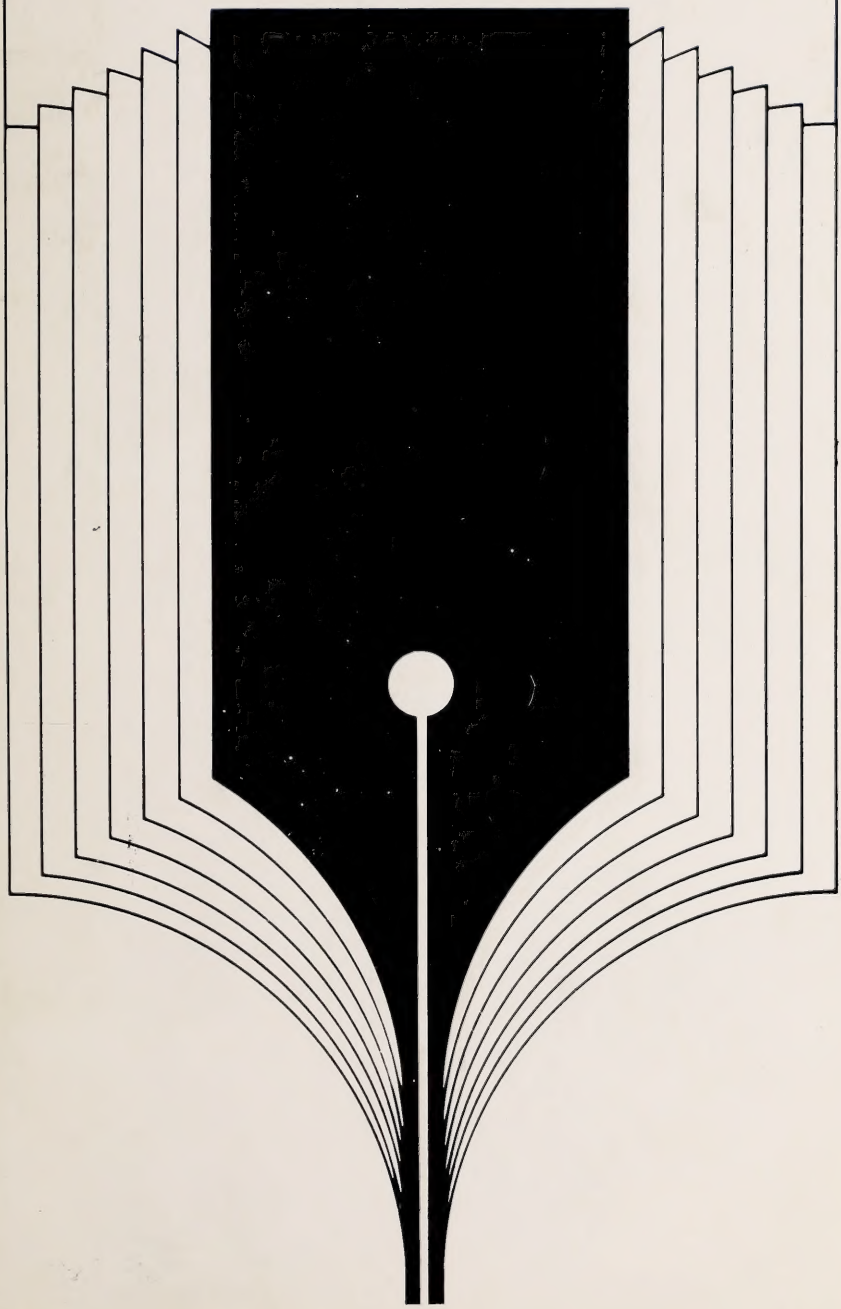
NUWE REEKS XIV: 2 MEI 1976

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE



Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_avi

tydskrif vir letterkunde

Redakteur:

ELIZE BOTHA

Redaksionele medewerker:

Elsa Nolte

Skakelredaksie:

J. J. Brits — W. A. de Klerk — Andre Demedts

B. le Roux — Joan Lötter — Koos Meij

Eben Meiring — Mie-jeanne Moelaert — P. J. Nienaber

Z. J. Pretorius — P. D. v.d. Walt — M. M. Walters

Eveleen Castelyn

Mei 1976 Nuwe Reeks XIV: 2

Inhoud

Etienne Leroux : Kroegtoneel 1

T. T. Cloete : Die hipertrofie van die ego in Leroux se *Isis* 8

J. P. Smuts : Die verwysingsveld in *Die derde oog* van Etienne Leroux 26

Renske Koen : Die ek-verteller in Etienne Leroux se *18-44* en *Isis* . . . *Isis* . . . *Isis* . . . 32

I. L. de Villiers, Hewitt Visser, H. A. Abbott, Gerrit Fourie, J. C. Steyn : Gedigte 41

LITERÊR — AKTUEEL:

C. R. Swart : 15 Oktober 1974 47

Henriette Grové : 13 Maart 1976 51

Ernst van Heerden : 20 Maart 1976 54

A. J. Koen : 26 Maart 1976 55

Anna M. Louw : 8 April 1976 58

Anna M. Louw : 25 Junie 1976 60

D. F. Spangenberg, D. H. Steenberg : Boekbesprekings 62

Afrikaanse boeke verskyn Januarie-Maart 1976 :.. 75

REDAKSIE-ADRES EN ADMINISTRATIEWE ADRES:

(Vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE, Posbus 1758, PRETORIA.

INTEKENGELD:

R4 per jaar. Los nommers: R1 per eksemplaar.

L.W.: Skole word versoek om direk by die bg. adres in te teken.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van

DIE DEPARTEMENT NASIONALE OPVOEDING

en van

DIE AFRIKAANSE PERSFONDS

aan die Afrikaanse Skrywerskring wie se amptelike orgaan dit is.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig ook menings van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

Twintig jaar gelede, in 1956, het Etienne Leroux se eerste roman, *Die eerste lewe van Colet, verskyn.* Dié debuut van ons grootste hedendaagse Afrikaanse romanskrywer word deur die Redaksie gedenk met hierdie uitgawe van die *Tydskrif vir Letterkunde,* waarin 'n vroeë, tot dusver ongepubliseerde teks van Leroux opgeneem is, asook drie studies oor enkele van sy later romans.

ETIENNE LEROUX

KROEGTONEEL*)

Die hout is blink gevryf, die bottels glansend, die twee kelners vol selfvertroue en professionele geneentheid soos dit hoort by 'n plek wat goed bestuur word. Die toonbank is breed en gesellig, die muurpaneel van 'n dowwe bruin hout en die groot venster vlak langs die sypaadjie. Die onderste gedeelte van die venster is van ysglas; op skouerhoogte is dit gewoon deursigbaar sodat almal, as hulle hulle effens uitrek, op die straat kan kyk. Dit is twaalfuur en daar is ses mense op die ronde kroegstoeltjies. Twee van hulle is kenbaar dronk.

Maar die een lyk dronker as die andereen. Hy het 'n geslepe uit-

---

*) Etienne Leroux se eerste gepubliseerde skryfwerk was nie **Die eerste lewe van Colet** nie, maar wel 'n kortverhaal, "Kaartjie vir oortreding", wat verskyn het onder die skuilnaam "Etienne" in **Standpunte**, Ou reeks, jg. 5, nr. 3: pp. 75-81 (Maart 1951). Dit is ook opgeneem in Hennie Aucamp se bloemlesing, **Bolder — verspreide prosatekste**, Tafelberg-uitgewers 1973, pp. 25-31. Leroux self het daarvan gesê (in **Gesprekke met skrywers I**, Tafelberg-uitgewers 1971, p. 41): "Snaaks genoeg, ek het my hele lewe lank gesukkel om gepubliseer te word, hetsy in tydskrifte, hetsy in boekvorm. Die eerste stuk wat van my gepubliseer is, het in **Standpunte** verskyn. 'n Tipiese soort van 'n Hemingway-storie, 'n kroegtoneel . . . Dit is deur bemiddeling van Jan Greshoff geplaas. Hy moes ontsettend hard sukkel om dit geplaas te kry. Dit het teen groot teenstand van die ander redaksielede in geskied . . ."

Die teks wat hier geplaas word, ook 'n kroegtoneel (die kroegtoneel — "mense wat drink" — kan beskou word as 'n belangrike bestanddeel van Leroux se werk: vgl. ook wat prof. T. T. Cloete skryf in hierdie uitgawe, bl. 12) moes volgens 'n mededeling van Leroux aan my, ongeveer in dieselfde periode (die vroeë vyftigerjare) geskryf gewees het. Leroux sê trouens dat hy, sedert die publikasie van sy eerste roman, die kortverhaal as skryfvorm laat vaar het. Selfs die ander teks wat in **Bolder** opgeneem is, "Die man van Nizjni-Nowgorod", uit **Die Huisgenoot**, 23 Mei 1958, is vóór die verskyning van die romans geskryf, d.w.s. voor 1956.

Hoewel "Kroegtoneel" as 'n nog voorheen ongepubliseerde teks in die vorm waarin dit hier opgeneem is, mag geld, kan dit in gewysigde, 'n mens mag sê, getransponeerde vorm aangetref word op pp. 31-41 van **Die mugu** (1959; die verwysing hier is na die tweede druk). In **Die mugu** is die kroeg met "hout blink gevryf, bottels glansend, die twee kelners vol selfvertroue en professionele geneentheid", een van die vroeë haltes op die eerste warm dag van Gysbrecht Edelhart se verkenningstog op weg na Mamma se kroegie in die middestad van Kaapstad, waar die Gargantua-loterykaartjie op hom wag wat sy lewe grondig sal verander. Dit is die plek waar Gysbrecht die rustigheid en selfvertroue van die groot Mr. Querido sal meemaak, maar ook die plek vanwaar hy deur die Boss weggevoer sal word na Christian's Beach: dus 'n baie belangrike knooppunt in die roman.

In die **Kroegtoneel**-teks is 'n "ek" die verteller-getuie, en dié "ek" se rol word in die **Mugu**-teks hoofsaaklik deur Gysbrecht oorgeneem. In die vroeër teks verlaat die "ek" die kroeg voor Mr. Querido, maar die gedeelte wat sy uitstap en sy waarnemings by die uitstap meedeel, word in die **Mugu**-teks Mr. Querido s'n, wat uitstap terwyl Gysbrecht nog bly sit. Op dié manier mag 'n mens sê dat die "ek" se rol in "Kroegtoneel" in die **Mugu**-teks eintlik verdeel word tussen Gysbrecht én Mr. Querido.

Op enkele korreksies na (korreksies wat klaarblyklike tikfoute en 'n spelfout of wat gegeld het) is die teks presies volgens die getikte manuskrip van Etienne Leroux geplaas. — Elize Botha.

drukking op sy gesig en is besig om sy vriend se hand in syne te hou. Die andereen ruk sy hand weg.

„Wag, wag!" sê die listige een. „Ek sal net kyk."

Daar volg 'n spelerige gestoei om die hand weer te besigtig.

„F . . . jou, man. Ek sal niks doen nie." Hy leun oor die ander een en slaan hom slapweg oor die skouer. „Net kyk, ouman."

Die hand word stil vasgeklem in growwe hande, dit word 'n oomblik daar gelaat terwyl die twee gesigte daaroor buig — en dan begin die proses van vooraf aan.

'n Gedeelte van die dronkmansaandag is by ons en ek durf nie direk na hulle kyk nie, maar na 'n rukkie sien ek dat dit eintlik die duim van die een is wat beskou word. Die nael is blou geswel, halfpad afgesweer en opgehewe.

Die kelner kyk onrustig na hulle. Een van die sitkamerkelners kyk by die skuiwergat in en plaas 'n bestelling vir vier biere. Die proppe word afgeruk, die bottels met 'n vinnige beweging skoongevee en op 'n skinkbord geplaas. Hy draai hom na sy maat en sê sylings iets uit die hoek van sy mond.

Die swaaideur gaan oop en 'n man van ses voet vier kom in. Hy het 'n swart beret op. As hy praat het hy 'n duidelike Hollandse aksent.

„Morning, Mr. Querido," sê die kelner.

„Morning, Jack," sê Mr. Querido. Sy oë flits deur die kamer en dan kyk hy vlak voor hom op die toonbank. Hy suig die lug deur sy lippe in. Hy lyk effens selfbewus.

'n Groot bierbeker word voor hom geplaas, skuimend tot oorlopenstoe gevul. Daarna 'n brandewyn in 'n klein glasie langsaan. Hy kyk tweekeer rond, na my en na die dronkes, en dan tel hy die klein glasie in sy enorme hande op, rol die vloeistof rond, ruik kennerswyse daaraan, en sluk dit weg. Onmiddellik daarna neem hy 'n diep teug uit die bierbeker. Sy adamsappel gaan op en af. Hy rek hom uit en kyk na die kelner reg voor hom.

„My vragmotor het vasgeval," sê hy. „Tot op die as. Splinternuut. Ek kan dit eenvoudig nie beweeg nie."

„Ek kan nie onthou dat ons al soveel reën in so 'n kort tydjie gekry het nie," sê die kelner.

Die een dronke het die andereen aan die arm. Hy is besig om ernstig met hom te praat.

„Kyk, ouman," sê hy. „Ek beloof jou ek sal niks doen nie."

Die andereen kyk rond in die kamer. Sy oë val op my. Hy lag en skud sy kop, en hou albei sy hande agter sy rug.

„Trust jy my nie?" Sy maat soek aandag by ons. „Hy trust my nie," sê hy.

Die kelner sê: „Mr. Querido?"

Mr. Querido knik.

Die bierglas word weer volgemaak.

„Wat het geword van julle maitre de hotel?" vra Mr. Querido. „Ek het sy naam vergeet."

Die kelner lyk ongemaklik. Hy vee voor hom op die toonbank en frons.

„Wat noem julle dit nou weer in Afrikaans?" Mr. Querido sit sy hand op sy voorkop en bedek die helfte van sy gesig. Hy kyk meteens na 'n man langs hom, 'n stil klerkie met 'n opgevoude koerant en 'n drankie waaroor hy al die laaste halfuur draal.

Die klerkie lyk ongelukkig.

„Hoofkelner," sê hy tentatief.

„Headwaiter," sê die kelner. Hy skud sy kop. „Hy is nie meer hier nie."

„Wat was sy naam nou weer?" vra Mr. Querido.

„Mr. Johnson," sê die kelner.

Mr. Querido skud sy kop langsaam op en neer.

„Hy het 'n uitstekende kennis van wyne," sê Mr. Querido.

„Perde," sê die kelner. Hy wys met sy hand asof hy note uitdeel. „Perde was sy ondergang."

Drie mans verlaat die kroeg gelyktydig nadat hulle op hulle horlosies gekyk het.

Mnr. Querido haal meteens 'n sigaretboksie uit en begin aantekenings daarop maak.

„Kyk, ou maat," sê die een dronke. „Ek beloof jou ek sal niks doen nie. Net kyk."

Hy neem die ewe-vereelte hand in syne, lig die nael versigtig met die punt van sy voorvinger op — en ruk dit meteens met 'n geweldige beweging af. Die andereen se gesig word swart, daar volg 'n oomblik van onsekere, gevaarlike stilte — dan lag hy. Hy ondersoek sy duim.

„Kyk," sê hy. „Die nuwe nael het alreeds begin groei."

Die listige een slaan hom hard op die skouer.

„Jy het gedink ek sou dit nie doen nie?" Hy lag hardop oor sy netjiese stukkie werk. „Maar ek het geweet dat ek jou sou kry."

Die een met die versweerde duim lyk baie verlig.

„Kyk," sê hy. „Ek het nie eens meer die bandage nodig nie."

Hulle slaan mekaar oor en weer op die skouer en lag hard en gelukkig saam. Hulle drink hulle glasies leeg. Die dronker een loop na die venster, loer deur die bokant daarvan en skreeu deur die opening — „Ons

kom nou!" Hy keer terug na die toonbank en sê vir die kelner: „Nog twee, ou maat."

'n Rooierige vloeistof word ingegooi.

„Nog nooit soveel reën gesien nie," sê Mr. Querido.

Die kelner vee voor my en neem my bierbottel weg.

„Hy het 'n uitstekende kennis van wyne," sê Mr. Querido. „Die maitre de hotel." Hy hou sy kop skeef. „Die headwaiter."

„Hy is nou weg," sê die kelner.

Mr. Querido is op die punt om nog iets te sê, maar bedink hom op die laaste oomblik en sluk reusagtig aan sy bier.

Die kelner is self groot en fris maar hy is geïmponeer deur Mr. Querido se lengte.

Hy leun meteens vorentoe.

„Sien jy daardie man, Mnr. Querido?" Hy beweeg sy kop na links sonder om in daardie rigting te kyk. Mnr. Querido kyk.

„Die een met die groot gesig," sê die kelner. „Die een met die breë kakebeen?"

Mnr. Querido vind hom. Rimpels verskyn op sy voorkop. Hy knik langsaam.

„Hy was drie jaar in 'n Russiese kamp," sê die kelner. „Vorkuta."
„So," sê Mnr. Querido.

„Hy sê dat as daar weer 'n oorlog kom, dat hy tot op die suidpool sal vlug voordat hy weer veg."

Mnr. Querido haal diep asem.

„Ek was ook in 'n kamp gewees," sê hy. „In Oostenryk."

Die kelner was gedurende die oorlog pro-Duits en hy knik met saamgepersde lippe.

„Kampe is 'n wrede affêre," sê hy. Sy gesig verhelder meteens. „My moeder was in 'n konsentrasiekamp, gedurende die Boere-oorlog."

„Dis so lank gelede," sê Mnr. Querido.

„Ek is daar gebore," sê die kelner.

Die twee dronkes is besig om op die vloer rond te soek na die nael wat afgeruk is.

„Ek wil dit saamneem," sê die een.

„'n Soewenier," sê die listige een.

Na 'n rukkie kry hulle dit en verlaat die kroegie. Ons sien hulle deur die boonste ruite van die venster waar hulle tot oorkant die straat loop en 'n regte slorriemeisie met mooi bene en 'n lelike vel hulle omarm.

„Netnou sal hulle baklei," sê die kelner, „Hulle is al van vroeg vanmôre af hier. Vandat die pub oopgegaan het."

Hy loer weer.

„Hulle sal nog baklei oor daardie meisie."

Die klerkie, die Duitser wat in die kamp was en nog iemand anders verlaat die kroeg. Drie kom by. 'n Allenige figuur in die hoek staan op en stoot die deur oop.

„Neem iets saam met my," sê Mnr. Querido. Hy kyk na die kelner.

„Nie vir my nie," sê die kelner. „Nie terwyl ek op diens is nie."

„Wat het hulle gedrink?" vra ek opeens.

Die kelner bring sy kop nader.

„Wat het hulle gedrink?" herhaal ek.

„Port en bitters," sê hy. „Hulle drink altyd port en bitters."

„Verbeel jou," sê Mnr. Querido. Hy ruik aan sy brandewyn en rol dit rond in sy glas.

Iemand klop op die toonbank en die kelner haas hom soontoe.

„Morning, Mr. Smith," sê hy.

Mnr. Querido kyk lank na die kelner en dan na my.

„Ek wonder soms," sê hy, „of julle werklik besef hoe die laaste oorlog was. Ek bedoel omdat julle so . . . vér buite die gevegsterrein was."

„Maar net koerantberigte," sê ek.

„Mens moes self daar gewees het om alles te besef," sê hy.

As die kelner weer by ons aansluit, verander hy die gesprek.

„As ek al die water sien," sê hy, „dan dink en aan Holland. Maar ons het weer té veel."

„Ek kan dit goed glo, Mr. Querido," sê die kelner.

„Het jy geweet," sê Mnr. Querido," dat daar 'n uitstraling van water is?" Hy kyk direk na ons, van die een na die ander. „Water," sê hy, „as mens op die kruising van die are is, het 'n onheilige invloed. Ek weet van 'n geval waar kinders, by ons, op 'n skool gedurig aan rumatiek gely het. Hulle het 'n waterwyser laat kom en hy het 'n opname van die terrein gemaak. Hy het toe gevind dat die kinders se lessenaars direk op so 'n kruising was. Hulle het toe die kamers verander en die rumatiek het heeltemal verdwyn."

Die kelner luister aandagtig.

„Ek glo heeltemal daaraan," sê hy. „Aan waterwysers. 'n Oom van my het een laat kom en hy het 'n gat aangewys met ontoetsbare waters. Op 'n plek waar almal gesê het dat daar geen water is nie."

Mnr. Querido knik sy hoof goedkeurend.

„Dis snaaks," sê hy. „Ek bedoel dat ons daar so baie water het en julle hier so min."

„So is die ou wêreld maar," sê die kelner.

Mnr. Querido vra of ek 'n drankie saam met hom sal neem en hy herhaal sy vorige uitnodiging tot die kelner.

„Miskien so 'n vinnige enetjie, Mr. Querido."

Die kelner vul vir homself ook 'n glasie en sluk dit vinnig weg terwyl hy met sy rug teen die rak langs die telefoon staan.

Mnr. Querido se hande is gekelk om die glasie en hy kyk gemoedelik in die kroeg rond.

„Ek het netnou gesê: „by ons is daar weer té veel water," sê mnr.

„Mr. Querido?" Die kelner kom weer nader.

„Ek het netnou gesê: ‚by ons is daar weer té veel water,' " sê mnr. Querido. „Eintlik het ek bedoel in Holland is daar té veel water. Ek het gekom om hierdie land my tuiste te maak." Hy glimlag met welbehae. „Dis 'n mooi en sonnige land."

„Dis sekerlik so, Mr. Querido," sê die kelner. „Was Mr. Querido al by Magoebaskloof en in die Wildernis?"

„Nee," sê mnr. Querido. „Maar ek was al in die Kaap."

„Die Kaap is 'n mooi plek," sê die kelner.

„Dis 'n lieflike aand," sê Mnr. Querido. „Net jammer dat almal so verdeeld is." Hy sluk aan sy brandewyn en frons na die kelner. "Politiek," verduidelik hy.

Die kelner begin meteens die toonbank vee.

„Politiek is 'n vloek, Mr. Querido. Dit verdeel die mense."

„Presies," sê Mr. Querido. „Neem byvoorbeeld ons twee. Ek was in 'n Duitse kamp en jy was in 'n Engelse kamp."

„Ek is gebore in 'n Engelse kamp," sê die kelner.

„Presies," sê Mr. Querido. „Ons was altwee in kampe en gedurende die oorlog het ons anders gedink, maar ons baklei nie met makaar nie. Ons bly goeie vriende, nie waar nie?"

„Presies, Mr. Querido," sê die kelner.

„As ons almal saam kan staan sal dit 'n groot land kan word hierdie." Mnr. Querido lig sy hand. „Ons moet net nie aan politiek dink nie." Hulle verval in 'n eenstemmige stilte.

My glasie is leeg en ek maak aanstaltes om te gaan.

„Nou wel," sê ek, „Totsiens."

„Totsiens," sê die kelner.

Mnr. Querido staan op en gee my sy hand.

By die deur staan ek opsy vir die twee dronkes wat weer terugkom. Hulle gesels nog steeds oor die nael.

„Net een ruk," sê die een, „en weg is dit."

Buitekant kry ek die meisie. Sy lyk baie gelukkig. Daar is 'n glimlag op haar gesig. Sy leun teen 'n lamppaal, haar mooi bene na vore gestrek, haar rok styfgespan, 'n piesang in die een hand, 'n tros druiwe in die ander — 'n oorweldigende geur van cologne in die onmiddellike omtrek.

'n Klonkie tel my stompie op en ek sluit die deur van my motor oop.

Die son het meteens deur die wolke gekom en skiet sy strale in die verdwynende mis. Ek sien Mnr. Querido se vyftonvragmotor langs die sypaadjie. Alom die bak staan in geel letters geskryf: J. P. Querido, Carrier, Cartage Contractor, Passenger Service, Building Contractor, Engineer.

Die kroegdeur swaai oop en Mnr. Querido verskyn op die boonste trap. Sy groot gesig is rooi en glimmend. Hy kyk na die son en glimlag. Dan kyk hy na die mense in die straat en die park agter bome op die sypaadjie. Hy steek 'n sigaret aan, trek 'n paar skuiwe, klim die trappe flink af en loop tot by sy vragmotor. Met dieselrook en gedreun begin dit.

Die robot wys groen en met donderende geraas ry hy by 'n bus verby.

"Werkendekomitee" (dagbestuur) geword het. Van 1923 tot 1930 het sy alle kongresse bygewoon en eers vanaf 1928, toe sy rondreisende sekretaresse vir die A.C.V.V. geword het, was sy net van enkele hoofbestuursvergaderings afwesig. Die notules van hierdie vergaderings bewys haar waarde as aktiewe lid waar sy byvoorbeeld 'n brief moes opstel aan die Departement van Arbeid oor werkverskaffing aan skoolverlaters, of verslag gee as verteenwoordiger op die Federale Raad, of van skakeling met die Manneparty of wanneer sy voorstelle van beskrywingspunte oor opvoedings- en gesondheidsake moes maak.

Interessant is dit ook om te sien hoe die werksaamhede en entoesiasme van die Nasionale Vroueparty deur die jare toegeneem het. Van die huiwerige begin by die eerste kongres skryf M.E.R. op 15 Desember 1923 in *Die Burger:* "Heer Gij weet dat diegenen die zich op een glibberige baan begeven geschoei moeten zijn. Schoei Gij onze voeten." Dit was die gebed van ds. Roome by die opening van ons Kongres. Dit was woorde wat weerklank gevind het in die vroue wat daar bymekaar was, wat van ver gekom het om te sien wat daar is vir hulle om te doen. En ek dink ek mag sê dat hierdie woord en die gevoel wat dit verwek het die deurslag gegee het aan ons eerste Kaaplandse Nasionale Vroueparty-kongres want dit was duidelik dat almal met 'n gevoel van versigtigheid besiel was." Nege maande na stigting was daar toe reeds 55 takke en die 53 afgevaardigdes is in drie besprekingsgroepe verdeel met die onderwerpe: Opvoeding en Onderwys; Armoed en Werkloosheid onder Afrikaners; Vrouestemreg.

Met die Algemene Verkiesing in 1924 kon die vroue alreeds baie waardevolle hulp aan die Manneparty verleen o.a. met geldinsameling en registrasie van kiesers, en dit ondanks die beskouing van baie, ook parlementslede, dat politiek te vuil is vir die vrou. Na die vierde kongres gehou op Graaff-Reinet skryf M.E.R. op 1 Desember 1926 in *Die Burger.* "Die geskiedenis van die Nasionale Vroueparty van die Kaapprovinsie het die bewys gelewer dat, hoe kostelik en gewaardeerd sy hulp aan die Manneparty ook al is, dit nie sy hoofdoel is nie. In die tweede plaas het dit bewys dat ons Nasionale vroue se deelname aan die politiek hulle nie besoedel nie, want vir hulle is politiek Volkslewe (in die woorde van genl. Hertzog). Hulle het bevestig wat dikwels gesê was, nl. dat daar in ons volkslewe werk is wat die vrou beter kan behartig as die man en op daardie werk het die N.V.P. hom toegelê met die idealisme en die toewyding wat 'n karaktertrek is van die egte Afrikaanse vrou."

Die versigtigheid van 1923 het plek gemaak vir selfvertroue. M.E.R. skryf in die eerste uitgawe van *Die Burgeres,* April 1927, oor "Ons Kongresse", vergelyk dit met die kongresse van die A.C.V.V., Helpmekaar en Vroue-Sendingbond, en sê: "En tog is die Nasionale Vroueparty-kongres die lewendigste en mees opbouend van al die vroue kongresse. Vroue wat almal bygewoon het merk dit. Wat sou hiervan die rede wees? By al die N.V.P.-kongresse neem die bespreking van uitgawes en organisasiewerk min tyd op; almal is bly as daarvan afgestap kan word; en die kongreswerk waarin die lede opgaan is die

bespreking van maatskaplike toestande. En dit lyk vir my, omdat deur die N.V.P. die oorsake van wantoestand meer deeglik ondersoek word as deur die verenigings wat die nood kan lenig, daarom is die kongresse so lewendig en so pakkend. Die vrouens voel hulle is nie daar om die gewone werk te kry nie, van basaars hou en geld maak en liefdadigheid uitoefen, maar om aan hulleself te arbei, om te leer, om na te gaan, om raad te gee waar hulle kan." Dit sê sy in 1927, twee jaar na die indiening van die "Kieswet" wat politieke partye verbied om liefdadigheidswerk te doen, en die N.V.P. belet het om die gesondheidsdienste te lewer waarvoor M.E.R. haar beywer het. (In die Transvaal het hierdie wet veroorsaak dat die Transvaalse Vroue-Nasionaleparty hulle moes onttrek van die bestuur van die Moedersbond in Pretoria, wat deur hulle inisiatief opgerig is in medewerking met die Vroue-Federasie. Dit was vir hulle 'n groot teleurstelling.)

Samesmelting met Manneparty

Die laaste kongres van die N.V.P. van Kaapland is gehou op Somerset-Oos in Oktober 1930 tegelyk met 'n kongres van die Manneparty wat in 'n ander saal gehou was, maar met die doel om metodes van samewerking of samesmelting te bespreek. Dit was nodig omdat gnl. Hertzog as partyleier daarop aangedring het dat waar vroue nou stemgeregtig is die Nasionale Party net uit een organisasie moet bestaan. In hierdie stadium het die Vroueparty uit 179 takke bestaan, met 'n ledetal van agtduisend, en had 'n lywige kongresagenda van oor die honderd beskrywingspunte: twee oor landbou, een oor verdediging, oor binnelandse sake twintig, oor justisie 19, ens., ens. Dit is duidelik baie ver verwyderd van 'n vereniging wat aan gebrek aan belangstelling gekwyn het. By hierdie geleentheid was M.E.R. se vernaamste aandeel haar lidmaatskap van 'n konstitusionele komitee wat die basis van samewerking en samesmelting van die twee groepe moes uitwerk. 'n Gesamentlike rapport van die twee komitees van die kongresse is deur C. J. Langenhoven en M. E. Rothmann onderteken: Daar sou 'n gesamentlike hoofbestuur, kongres, kiesafdelings- en distriksbesture wees maar takke kon afsonderlik bly of saamsmelt na gelang van plaaslike behoeftes. En dit is van hierdie afsonderlike manne- en vrouetakke wat ons in 1953 in die Nasionale Party se uitgawe *Die Triomf van Nasionalisme* in Kaapland nog tekens kry, en die lang voortbestaan van afsonderlike vrouetakke is 'n bewys van die volgehoue invloed van die Nasionale Vroueparty.

Jammer dat M.E.R. nêrens 'n uitspraak oor hierdie samesmelting gee nie; die naaste daaraan is in *Die Burger,* 14 September 1933: "Ek sal nie in die saak ingaan of ons wyslik gehandel het om die vroue- en manneparty aaneen te smelt nie — dit is 'n afgehandelde saak, en ons het destyds gemeen daar is nie 'n ander plan nie." Mev. Alet van der Merwe is vandag baie meer uitgesproke as sy sê: "Solank die Vroueparty alleen was was ons 'n krag — maar deur die samesmelting is ons 'ontman'." En mev. Mabel Jansen, een van die belangrikste politieke figure in die Noorde, sê in 1974: "Toe ons die identiteit van ons eie Party opgegee het, het ons feitlik ons geboortereg verkoop, ons seggenskap in die politiek. Die suiwere, onvervalsde opinie van 'n vrou geld nie as sy nie 'n kanaal het waardeur dit kan gaan nie."

In die beskrywing wat die knolskrywer aanhoudend van sy doenighede gee, is daar veral 'n paar wat by voorkeur voorkom, byvoorbeeld *ek sien*. Hy sien 'n ryk geskakeerde wêreld, hy sien homsélf dikwels ook. Alhoewel die knolskrywer deurentyd aktief besig is om te sien, sê hy tog vroeg in die roman reeds dat hy „bysiende" is, en hy herhaal dit later verskeie kere. Ander kere weer beweer hy dat hy die slagoffer van illusies is. Op dieselfde wyse as wat die vrees vir ontbinding 'n omgekeerde uitwerking het en die „ek" se persoonlikheid skerp omlyn, lei illusies en bysiendheid by hom tot heldersiendheid.

Ondanks (of eintlik danksy) die dooie son en groot donkerte van die beginparagrawe sien die knolskrywer baie helder. Gesigsbedrog aktiveer sy oog. Telkemale lees mens dat daar iets voor sy oë kom, rook byvoorbeeld, of die hare van 'n vrou of duisternis, en dán veral wil hy sien, dan ook merk mens dat die oog 'n identifiserende orgaan is wat die „ek" en die ander onderskei. Daarom staan daar heelparty kere in die roman „ek sien myself". Sodra die „ek" in 'n onsekere situasie beland, wil hy met die oog sekerheid kry, soos in die episode waar die dwerg 'n Black Power-kenteken van die Neger se lapel afruk (in die hoofstuk „Karin Manlichter"): „*Ek kyk* bysiende deur die rook terwyl Karin Manlichter en ek die La Marine verlaat. *Ek* kan die buitelyne van die gesigte skaars uitken, maar *ek kan* die Neger se gesig duidelik *sien*, bokant die worstelende bewegings van die dwergie".

Selfs in sy drome sien hy helder, soos waar hy droom van die Gotiese kasteel: „*Ek sien* in die Jardine, in die ultra-violet ligte, die oermonsters beweeg . . . *Ek sien* die wiegende priester in die katedraal van Mallorca . . . *Ek sien* my biddende Fascistiese oom in De Doorns en die hele familie met Pase in die tuin van my heilige oupa . . . *Ek sien* Bettie as 'n vlinder tussen die vlinders van De Doorns . . ." ens.

Daar sit 'n diep stuk menslikheid agter die skrywer se behoefte om in die benewelde wêreld gedurig te wil sien. Simon Vestdijk het daarop gewys dat die oog byvoorbeeld in die poësie die aktiefste sintuig is waarmee die literatuur wil konkretiseer: „. . . dit geldt misschien voor iedere taaluiting: hoe pregnanter de uitdrukkingswijze, hoe meer het visuele, het zichtbare . . . zijn macht zal doen gelden; en dit is ook niet meer dan begrijpelijk, want de zichtbaarheden in deze wêreld zijn het grote houvast voor de menselijke geest, het Archimedisch punt buiten hemzelf . . . Iedere objectivering in de taal *tendeert* naar het zintuigelijke, en dat het hoogste zintuig, het oog, hierbij de leiding heeft, spreekt vanzelf" *(De glanzende kiemcel,* 190-191). Om te sien, gee aan die skrywer in *Isis* bestaansekerheid, selfsekerheid, en ons sou Descartes se uitspraak „ek dink, daarom bestaan ek" vir die onthalwe van die knolskrywer in *Isis* kon wysig tot „ek sien, daarom bestaan ek", of: „dat ek (en ander of ander dinge) bestaan, dit kan ek *sien*". Om te sien, „oogbewyse", is vir die knolskrywer eksistensiebewyse.

* * *

Onder die terugkerende frases van die „ek" is daar ook „ek vra" of „ek vertel". Wesenlik verskil die „ek vra" of „ek vertel" van die knolskrywer nie van sy „ek sien" nie. Sy kommunikasiebehoefte is net 'n an-

der manier van sy soeke na identiteits- of persoonlikheidsbewyse. Die hele roman is immers een vertelsel (en een vraagstelling) en as sodanig één stuk taallike ontologiese bewysvoering. Aan elke vrou vertel die knolskrywer iets, 'n deel van die Isis-verhaal, en voortdurend word hy deur die ander karakters uitgenooi om iets van homself te vertel, wat dan daarop neerkom dat hy sy eie „ek" al vertellende identifiseer. Hy soek altyd iemand aan wie hy „die storie van Isis" kan vertel. Hy het behoefte aan kommunikasie, soos aan sien, en die taalvermoë van party karakters kry noukeurige aandag. Karin Manlichter se woordeskat word noukeurig beskryf: „Alhoewel sy vlot Spaans en Duits praat, ken (sy) slegs 52 Engelse woorde, bestaande uit werkwoorde, byvoeglike naamwoorde en bywoorde . . .". Vroeër reeds is die blonde tiener by die Portugese haarkapper se kommunikasievermoë op dieselfde wyse beskryf: „Sy kan in halwe Portugees en Afrikaans werkwoorde mompel en tekens gee. Sy kan met behulp van haar tienertaal . . . blitssnel *sotto voce* 'n storie vertel . . ., haar liefdesteleurstelling met 'n sokkerspeler suggereer in 'n musikale heesheid, haar seksdrange opsom in 'n dopperige gebrom". Die knolskrywer knoop 'n gesprek aan met Karin Manlichter wat „haar staccato-kommunikasies . . . met lang en sagte tussenposes aandra", hy vertel hoe hy sy eie gedagtes met lang volsinne oorgedra het en hoe hulle 'n „ongelooflike vorm van kommunikasie gevind (het) wat half die gesproke woord en half telepatie (was)". Uitvoerig gee hy verslag van hierdie gesprek, in paragrawe en sinne wat keer op keer begin met „ek vertel/ek vra". Let wel: die roman vermy liefs die direkte weergawe van die gesprek en verkies die indirekte mededelingsvorm, wat die moontlikheid bied vir die gebruik van die frases „ek vertel/ek vra" (As Karin Manlichter se woorde in die direkte vorm weergegee word, maak dit die gebruik van die „ek vertel/ek vra" des te opvallender): „*Ek vertel* haar van Mary-Jane Hudson, Linda Lee en Bettie . . . *Ek vertel* haar ook van die enorme wiegende priester . . . Toe *vra ek* haar hoekom sy alleen is . . . *Ek vra* haar waar die markies is . . . *Ek vra* haar of die markies 'n goeie swaardvegter is . . . *Ek vra* haar hoe lank sy al in Mallorca is en of sy hom pas gesien het . . ."

Vertel en vra is kreatiewe taalhandeling en is daarom vir die knolskrywer van sy belangrikste bestaansbewyse. Hy sê immers „ek droom in terme van woorde . . . 'n Mens kan van hom sê wat Breytenbach in een van sy gedigte in *Lotus* sê: „Ek het van woorde 'n bril probeer maak" — deur die *vra* en *vertel* wil die knolskrywer nog altyd maar *sien*.

Al vraende en vertellende, al taaldoenig dus soek hy na Isis, na 'n sinvolle bestaan en wil hy die lewe verstaan. Die „ek" is 'n skrýwer, hy skryf 'n roman, al vraende en vertellende; sy roman is 'n kommunikasiedaad, 'n taaldaad. Die vroue in *Isis* hou hom aan die vertel en die vra, hulle hou hom taaldoenig, en daardeur hou hulle hom eksistensieel doenig.

'n Tipiese geval is waar Myra Greenwell, net nadat sy die knolskrywer ontmoet het, laasgenoemde „vra . . . om haar meer te vertel van Isis". Hy neem die uitnodiging aan, en 'n oorvloed van die frase „ek vertel" is weer die gevolg. Hy vertel van sy disintegrasie, maar al vertellende soek hy na heelheid — en let op hoedat die Isismite hier met die

skrywerskap as bestaansbewys verbind word: „*Ek vertel* haar dat sy eers die rol van die koning, Osiris, moet begryp voordat sy Isis kan verstaan. *Ek vertel* haar dat ek op 'n alchemistiese reis is . . . *Ek vertel* haar dat my skeppende krag uitgeput is . . . *Ek vertel* haar dat ek bid tot die veertien ka's van die Skeppergod . . *Ek vertel* haar dat ek 'n beliggaming van die pneuma sal word . . . *Ek vertel* haar dat ek in die waters van die oseane opgelos is . . . en dat ek miskien in veertien sensuele ontmoetings die teenoorgesteldes kan saambring waaruit die kind van wysheid gebore sal word."

* * *

Miskien die heel vreemdste vorm van die knolskrywer se verkenning van die lewe en van sy selfbehoud, is die verskynsel dat hy aanhoudend eet en drink. Daar is uitvoerige maaltydbeskrywings in *Isis* en in fyn besonderhede word telkens ook gesê wát geëet en gedrink word, al is dit doodgewone dinge soos swart koffie en toebroodjies, en daar word altyd gesê wáár en wannéér daar geëet en gedrink word, in watter situasies, teen watter prys ens. Eet en drink gee soos sien en vertel vir die knolskrywer bestaansekerheid. Die noem van wat geëet en gedrink word en veral die tydruimtelike bepalinge daarby is konkretiserend en veranker die „ek" in die werklikheid.

Dit is 'n doodgewone waarheid dat eet en drink ons aan die lewe hou, dit verseker ons bestaan, dit het eksistensiële betekenis. Eet en drink hou ons ook aards. Wat M. Versfeld hieroor sê in sy *Klip en Klei* is goed van toepassing op *Isis:* „Lank gelede het Plato gesê dat jy wel die naam van filosoof kan toeken selfs aan dié wat alle sinnelike dinge wil beproe... In die Middeleeue, in Thomas Aquinas, duik daar 'n gedagte op wat miskien hieraan verwant is. Om te eet is iets soortgelyks aan die kom tot kennis. Ons is eindige wesens wat in wisselwerking met die werklikheid staan. Deur onsselwe kan ons nie bestaan nie. Deur die ken verteer ons die onstoflike in die stoflike, en maak ons dit 'n deel van onsselwe. Ons assimileer die heelal tot ons, en ons tot die heelal, en die proses waardeur ons dit in onsself omskep, is ook die proses waardeur ons dit daar-stel, tot selfstandige voorwerp maak. Om te eet is ook om die wêreld te assimileer. Daardeur word ons iets soortgelyks, en daar sit waarheid in die woord van Feuerbach: *Man ist was man isst"* (bl. 26, 27).

Die eet- en drinkhandelinge verskyn saam met die „sien", „vra" en „vertel" reeds aan die begin van die roman. Net na die eerste verwysing na die probleem van „eenheid en multiplisiteit" (bl. 4), dit wil sê net na die knolskrywer se bewuswording van sy „mank siel" gaan eet en drink hy. Hy sê presies wát, en die „ek" staan weer voorop in elke sin: „*Ek* gaan eet by die beste eetplekke in die stad . . . *Ek* spandeer 'n klein fortuintjie vir die genot van wellewende twyfel of ek tongvis meunière, bonne femme of gebraai sal bestel . . . *Ek* raak grootmoedig dronk op rieslings, cabernets, late harvests plaaslik, en claret premier cru ingevoer . . ." Die knolskrywer se eet en drink is deel van sy droom van heelmaking en sintese: „Sommige aande, as ek my onttrek in my ivoorhuisie terwyl die oseaan saggies haar dreigemente murmel, kom ek tot besluite onder die invloed van whisky en soda en verbeel ek my dat ek

in staat is tot hergeboorte vanaf 'n onvolmaakte staat tot 'n perfekte geheel."

Die knolskrywer se ervarings met vroue wat hom tewens uitlok tot praat en vertel, gaan altyd gepaard met eet en drink. Die eerste vrou waarmee hy kennis maak, is die ou vroutjie Mary-Jane Hudson. Sy vra hom om die verhaal van Isis en Osiris te vertel. Terwyl hy vertel, drink hulle aanhoudend bier, waarvan die besonderhede genoem word, byvoorbeeld dat dit Spaanse bier is, hoeveel glase daar gedrink word. Op 'n besondere manier word van die bier eintlik 'n soort hoofsaak gemaak, as daar naderhand staan: ‚My susters het verdrink', sê sy . . . Sy drink haar Spaanse bier . . . ‚Cerveza!' sê sy meteens. ‚Wat 'n mooi naam', sê ek . . . ‚Cerveza is Spaans vir bier', sê die ou vroutjie . . ." Die bierdrinkery hou aan onder die gesprek wat hierop volg. Die eet en drink dien in hierdie situasie tot bevestiging van die ek se persoonlikheid. Na elke belangrike gegewe van sy verhaal wat hy vertel, eet en drink hy en die ou vroutjie. Daar word selfs besonderhede gegee van hoé sy drink: „Dis die ou vroutjie wat die vinnigste drink wat ek nog teëgekom het".

Na die ou vroutjie kom Linda Lee. As laasgenoemde die knolskrywer uitnooi om die Isisverhaal te vertel, drink hulle sjampanje, en daar is 'n saamgestelde bedrywigheid van drink, luister en kyk: „‚Vertel my van Isis', sê sy in 'n stadium toe ons rustig sjampanje drink, na die musiek luister en na die mense kyk wat dans in die fosforlig". Hulle gesprekke oor die behoud of prysgee van die persoonlikheid word deurgaans begelei deur eet en drink, soos waar Linda Lee dit het oor die uitwissing van die eie persoon. „‚Ek bedoel' sê sy tevrede toe ons die café grande negro drink in 'n gehawende kafeetjie, ‚dat ek 'n soort vervulling moet vind terwyl ek self vernietig word'". Dis tog asof sy deur haar drinkhandeling vashou aan haar eie bestaan.

Later gaan kyk hulle na die stiergeveg, maar omdat die stiergeveg 'n kennismaking met die dood is, eet hulle eers: „Ons eet 'n ligte ete . . . voordat ons die middag na 'n stiergeveg sal gaan kyk". Hulle eet uit behoefte aan bestaansekerheid in hierdie situasie. Net voor die stiergeveg begin, staan daar nogmaals hierdie sin: „Ons drink coca-cola en eet neute terwyl ons na mekaar kyk . . ." Die kykhandeling en die etery is wedersyds versterkend.

Na die verdwyning van Linda Lee vertel die knolskrywer vir die reuse-priester van die kwelgedagtes „van ontliggaming, van multiplisiteit en chaos . . .", en hierop volg dan direk weer 'n drinkery: „Ons drink koffie in die kafee waar hulle 'n ete vir 74 pesetas adverteer". As die knolskrywer kort hierna sê dat hy Osiris is, dat hy dus ontliggaam is en sy heelheid verloor het, drink hulle 'n heel besondere drank op 'n besondere plek: „By die hostel Poscana, Monte Piccajo, hou die priester stil en ons drink elkeen 'n glasie Tio Pepe . . ."

Nou kom Karin Manlichter aan die beurt. In die hoofstuk wat haar naam as titel dra, is die handelinge van eet en drink in die besonder verbind met die kommunikasiehandelinge van „ek vra/ek vertel". In die beskrywing van die kommunikasie tussen die knolskrywer en Karin Manlichter staan daar, opvallend as tussenvoegsel, die vermelding van wat hulle eet: „En spoedig het Karin en ek, terwyl ons aspersies eet, 'n on-

gelooflike vorm van kommunikasie gevind wat half die gesproke woord en half telepatie is".

Terwyl die twee kyk na die Spaanse danseresse en luister na „die allenige sanger wat hulle dans begelei met 'n storie van liefde, dood en lewe", werk hulle hierdie onsekere situasie teen met die verliggaamlikende eet en drink, en die knolskrywer vertel dit bowendien met die gewoonlike vooropstelling van sy „ek": „Dis weer 'n bottel sjampanje in ys en *ek drink* 'n heildronk op Karin Manlichter se blou oë. *Ek lig my glasie* na die helder blou en *ek drink* die towerdrank uit die heksekombuis... *Ek lig my glasie* en *ek drink* op al die hekse wat my hopelik sal bevry. *Ek drink* ook op die kompleksiteit wat self in Karin Manlichter se onskuldige blou oë bestaan. *Ek drink* 'n heildronk op Gretchen-Karin . . . en *ek haal* Mephistopholes vir haar *aan:* Met hierdie drankie in my liggaam sal *ek* Helena in elke vrou *sien*".

Dat die kwantiteit of die intensiteit van die eet en drink saamhang met die intensiteit van die knolskrywer se vrees, sien mens in die geval van sy droom in die Gotiese Kasteel: „ek word met soveel vrees vervul dat ek nog meer sjampanje drink".

Veral in die hoofstukke oor die Londense besoek, „Die Neger en die dwerg" en „Gloria in Excelcis", word die etery en drinkery van die knolskrywer in sy soektog na Isis op allerlei maniere gereleveer, soos deur die aksentplasing: „Ons drink swart koffie, éét toebroodjies" (bl. 76).

Die Gloria-hoofstuk begin met 'n whisky-drinkery, eers van die knolskrywer alleen, daarna saam met die skropvrou. Die ontmoeting met die wiegende priester begin met 'n maaltyd, en hy word deur die eethandeling betrek by die knolskrywer en Gloria, met allerlei detailbeskrywinge van hoe en wat hy eet, omdat 'n hele lewenshouding daaruit spreek: „Hy eet die eier en roosterbrood netjies en delikaat . . . Gloria is in ekstase oor die priester wat selfs sittend en etend 'n fassinerende, wiegende ritme kry". Hy nooi die knolskrywer en Gloria dan op sy beurt uit om saam met hom op sý koste te eet, as gebaar van sy aktiewe deelname aan die poging om die lewensproblematiek te verstaan. Die onderskeie eetmaniere van die karakters tipeer nie soseer die karakters nie, dit is eerder 'n eienaardige soort bestaansbewys van elke afsonderlike karakter, al eet hulle dieselfde voedsel: „Ons eet op die koste van die wiegende priester roosterbrood met Adanis-botter —, ‚best butter spreading everywhere'. Die priester en ek stadig, Gloria, die Neger, die dwerg en die man met die moestas met beheerste gulsigheid . . ."

Gegewens soos die volgende is almal konkretiserende eksistensiële besonderhede: „Gloria, die Neger, die dwerg en ek drink drie rondes. Dr. Funk from Tahiti in die Hilton in 'n kamer versier met Polinesiese ontwerpe en dit kos die Neger R24 . . ." Gloria nooi die knolskrywer hierna uit om van sy dooie oom te vertel. Hy begin sy verhaal deur te vertel wat die familie voor die begrafnis geëet het. Dit gaan weer nie om karaktertipering deur hierdie etery en drinkery nie, maar om persoonlike bestaansbewys waar die dood ter sprake kom: „Ons het almal in die huis van 'n familielid tee en koffie gedrink in die voorhuis. 'n Paar ooms het brandewyn gedrink. Die jong dogters het snoeperye (aspersietoebroodjies, agurkies, olywe en kaas) rondgebring" — dit by 'n begrafnis, as ver-

set teen die dood, in verskillende vorme. Gloria sê na aanleiding van sy verhaal van die dooie oom aan die knolskrywer: „You are fascinated by death". Maar hy is reeds daarom ook gefassineer deur voedsel en drank as „elikser van die lewe". Hy vleg nie net talle besonderhede van eet en drink deur die verhaal van die oom se begrafnis nie maar hy onderbreek selfs die verhaal sodat hy en Gloria sélf kan eet en drink: „Ons drink swart koffie en kyk na die ander verlatenes . . . Gloria nooi my na haar woonstel . . . Sy skink my 'n whisky en soda in haar intens moderne kamerstel . . ." Gloria wil nog meer weet, en die vervolg van die knolskrywer se verhaal is steeds vol besonderhede van eet en drink: „Ons het die middag van die diens in die kerk in Prins Albert geelrys en kerrie geëet". Ná die verhaal gaan hulle na 'n nagklub in Londen, waar gedans word. Dit kom voor of die individue oplos in die beweging, maar Gloria en die knolskrywer los nie werklik daarin op nie omdat hulle aanhou drink: „Sjampanje vir Gloria en vir my terwyl ons déél van die monsteragtige beweging word. Sjampanje terwyl twee toeriste reg voor ons gefassineerd na ons twee kyk, in mekaar verstrengel onder ultra-violet ligte wat ons blou-wit geeste maak".

Hierdie verhaal van die dooie oom is tegelyk vol van die frases „ek vertel" en „ek kyk/ek sien", wat die eet en drink versterk as beswering van die dood en van die persoonlikheidsvernietiging. Onmiddellik na die kennismaking met die volgende vrou, Mrs. Scott-Finesse Immobile, eet en drink hulle weer, en hier staan dit baie duidelik dat die knolskrywer haar toelaat om vir hom kos en drank te bestel *omdat* hy iets doods in haar oë sien: „. . . Ek sien die dooie grys van weemoed in haar oë as sy haar donkerbril afhaal, *daarom* (ek kursiveer) laat ek haar toe om my 'n duur ete bestaande uit kennerskos en wyn van die Médoc, premier cru, te koop." Daar is 'n parallel tussen die ete wat die dood besweer en die knolskrywer se liefdesdaad met Mrs. Scott-Finesse Immobile „om eensaamheid te besweer". In sy ervaring met hierdie vrou is daar byna al die bekende vorme van selfbevestiging, ook weer die „ek sien myself". Hy besef by haar dat die mens verdeeld kan raak en dat die hele wêreld „'n illusie (is) geskep deur ons vyf sintuie", maar die sintuie is nou juis aktief besig om die werklikheidswaarde van die dinge, veral van die ek vas te stel, ook veral deur die vorm *ek is: „Ek ruik* aan haar en kry die geur van haar parfuum: mirre uit die ooste . . . *Ek is* soveel in een. *Ek is* op die oomblik weer Hermes of Thoth . . . *Ek praat* met haar en myself in die nag . . . *Ek ruik* aan die ouderdomlose vrou langs my en dan *sien ek myself* as die een wat chaoties deur die vrou in al haar vorms gekwel word en *ek weet* met die wysheid van Thoth en Hermes dat ek, Osiris, weer byeengebring sal word met behulp van Isis".

In die knolskrywer se verhouding tot die vrou van die hierop volgende hoofstuk, Yvette van Antibes, kom sowat al die vorme van identifikasie van die „ek" voor. Die kennismaking met Yvette word voorafgegaan deur 'n koffiedrinkery in die Hôtel Impérial: „*Ek drink* 'n koppie pikswart koffie in die sitkamer onder en *ek sien* in die voorportaal 'n meisie besig om balletpassies uit te voer". Daarna volg 'n wandeling, wat weer uitloop op 'n etery en drinkery met allerlei realistiese details: „*Ek eet* my middagmaal in 'n Italiaanse restaurant in die rue Vauban. *Ek proe* versigtig aan 'n Beaujolais 67 en daarna gaan ek terug na die

Impérial . . ." Hierop volg 'n droom, waarin die knolskrywer droom dat hy aan veertien stukke gesny word. Die merkwaardige is dat sy droom van ontbinding daarop uitloop dat hy ervaar dat hy 'n drank word wat gedrink word: „Ek word aan veertien stukke gesny, fyn gemaal, opgelos in wyn en 'n godin sluk my saggies weg met diep teue". Hy gaan na die sitkamer waar hy Yvette teenkom, en na sy droom van ontbinding en in sy „ontsettende eensaamheid" het hy behoefte aan binding; daarom nooi hy Yvette uit tot 'n maaltyd waarvan noukeurig gesê word waar en wat geëet word: „en toe stel ek voor dat sy saam met my by La Porte Marine in die Restaurant Chez Félix gaan eet". Die maaltyd word uitvoerig beskryf.

Wat veral merkwaardig is, is dat hulle nie net wil eet nie maar ook wil *sien* wat hulle eet — die selfbehoud en sintese deur die eethandeling moet versterk word deur die sien in die intense behoefte aan 'n konkreet bewese bestaan: "Die patronne en haar sjarmante jong helpers wys eers vir ons die vis voordat hulle dit gaarmaak en ek en Yvette kyk mekaar vierkantig in die oë".

As 'n derde behoudende handeling gaan deurentyd met die etery die praat- en vertelhandeling gepaard, al is dit weer soos in ander situasies met vroue in 'n gebroke taal: "Sy slaan haar pragtige hande tesame en sug diep terwyl Madame La Patronne en haar jeugdige helpers die geurige vars vis voor ons plaas. Yvette eet met die entoesiasme van haar jeug: ek langsamer. Sy deel ook 'n bottel wit wyn met my en word meteens spraaksaam in Frans deurspek met gebroke Engels. Daarna eet sy roomys. Terwyl ons koffie en konjak drink, gloei sy ligroos en streel sy met haar pinkie my pols terwyl ek met haar Afrikaans praat. Ek vertel haar iets wat baie belangrik is . . . Yvette drink koffie en konjak en vind my Afrikaans melodieus . . . Ek vertel haar ook dat daar sewe Isisse is . . . Ek vertel haar verder . . ." Die Yvettesituasie is baie intens gelaai met konkretiserende handelinge. Hierna volg 'n ander maaltyd in die Hôtel de Paris. Die vermeende dood van Yvette en die knolskrywer se gevolglike gewaarwordinge dat "die hele helse wêreld besig (is) om . . . te disintegreer", laat hom sy middagmaal opbring, terwyl hy aan die aarde vasklou: "Ek klou in die grond van Suid-Frankryk totdat my vingers bloei en toe word ek naar en kots die middagmaal van die Hôtel de Paris tussen my kniekoppe". Maar dan ontdek hy dat sy nie werklik dood is nie, en haar lewe word bevestig met 'n fyn gevoeligheid vir alle gastronomiese besonderhede as hulle "by die besondere plekkie in Mongins gaan eet . . . Daar is bedekte ligte en die geur van heerlike kos . . . Ons drink rooi wyn, eet slakke en die heerlikste Franse slaai wat ek nog geproe het".

Pamela is die volgende vrou. 'n Taxi ry haar dood. Die gewaarwording van die veertien fragmente word daardeur weer opgeroep by die knolskrywer, hy is weer "gefassineerd deur die dood" — en daarom ook weer gefassineerd deur voedsel: "Ek gaan eet die aand in die Piazza de Mercanti by die beroemde restaurant Da Meo Patacca, in Trastevere". So vitaliserend is die eethandeling, dat hy hom "verbeel dat Pamela dáár saam met (hom) is".

Na Shulamite se vermeende verdwyning teen die einde van die roman gaan eet die knolskrywer tot drie maal toe, en die eksistensiële waar-

de van die maaltyd word bepaal deur die prys en gehalte van die voedsel en die status van die restaurant; "My twee nimfe, Sharon Sabbacha en Diana Hirschowitz, en ek gaan die volgende aand by die Dionusos, vlakby die ingang van die Akropolis, eet . . . Ons eet en drink ten duurste . . . In hierdie wellewende oomblik eet ons van die beste geregte in Griekeland . . . in 'n moderne restaurant".

* * *

Realistiese of konkretiserende details, klein besonderhede wat as groot bestaansbewyse dien, kom behalwe by die eet- en drinkhandelinge ook in talle ander vorme voor, soos byvoorbeeld dat twee nimfe die geur van richichiparfuum straal. Soos die "ek" deurentyd sê wat hy eet en drink, sê hy ook dikwels presies wat hy aantrek ('n Ferenze-pak byvoorbeeld), watter soort motor hy in ry (Ford Mustang of 'n Triumph-sportmotor byvoorbeeld), wat hy rook (byvoorbeeld 'n Philip Morris-sigaret of 'n Stuyvesant). Al hierdie dinge gee liggaamlikheid aan die "ek", byvoorbeeld 'n enkele frase soos "Ek trek my duffelse jas styf". Hy vertel getrou wat hy ruik, wat hy lees ("ek teken in op die *Evergreen Review)*, en daar word ook gesê wat hy dans: "Ons dans die shake, soms ballroom, dikwels frugs, in een stadium selfs die Charleston". Dit is dikwels die geval dat een soort konkretum nie genoeg is nie maar dat daar behoefte is aan drie en meer, soos waar daar op die dansparty 'n kombinasie is van dans (beweeg), vra/vertel, drink, luister en kyk: " 'Vertel my van Isis', sê sy in een stadium toe ons rustig sjampanje drink, na die musiek luister en na die mense kyk wat dans in die fosforlig".

Eén soort konkrete besonderheid wat veral by die eet- en drinkhandeling voorkom, maar nie alleen daar nie, is die tydruimtelike verwysings. Die werklikheidswaarde van tyds- en ruimtelike besonderhede is natuurlik groot, soos in die volgende sin waarin noukeurig gesê word wanneer en waar geëet word, benewens wat geëet word: "Ek drink Castil Corvo, eet Merluza presies om 9.40 in die eetkamer". Net so sê die knolskrywer byvoorbeeld waar en wanneer hy droom: "En ek droom . . . vieruur die middag in die Hôtel Impérial". Selfs die droom is tyd-ruimtelik veranker. In die hoofstuk "Yvette van Antibes" staan daar 'n lang paragraaf op bl. 102 ("Die volgende dag . . ." en wat daarop volg) waarin al die verskynsels wat ek sover genoem het, saamgetrek is: 'n akkurate aanduiding van getalle of bedrae, wat gesien, geëet en gedrink word, wat hulle doen, in watter soort voertuig hulle reis, 'n presiese aanduiding van ruimtelike punte en tye, en die "ek" wat homself laat geld deur die sintaktiese vooropstelling in wat hy vertel.

* * *

Sommige doenighede van die knolskrywer is geleentheidshandelinge, ander is bestendig. Laasgenoemde soort, soos die sien, vertel, eet en drink, dra meer gewig as eersgenoemde soort. Tot die bestendige handelinge behoort ook die verskillende vorme van beweging van die "ek": ry (in voertuie, hysbakke, rystoele), wandel of dwaal, veral ook dans. *Isis* is 'n roman van "busse en motors en bewegende mense".

Die bewegings in *Isis* het veral tydruimtelike waarde, en sover dit op

die tyd betrekking het, raak dit meer in die besonder ook die problematiek van tydelikheid en ewigheid. Daar is 'n perpetuum mobile, in ewigdurende beweging maar nie op 'n bepaalde bestemming afgaande nie, want dit gaan om die beweging sélf, wat 'n verset teen die stilstand van die dood is, soos in die volgende situasie wat assosiasies met die dood oproep. Die knolskrywer is onbeskryflik alleen en dis sononder: "Daarna gaan wandel ek terwyl die son ondergaan oor Spanje en ek sien toeriste in slenter-broeke, Spanjaarde van die platteland, van die stad en waar ook al, wat hulle wandelings onderneem asof daar geen bestemming is nie — asof in hierdie stad daar 'n perpetuum is, 'n beweging téén die sterwende son, 'n vertragingsgeveg teen die dood".

Baie soorte ritte of reise word in *Isis* onderneem, op aarde, in die lug en op die water; groot groepe bewegende mense word beskryf, soos waar die Paasnaweek in Valencia geteken word: ". . . Die stil skare (beweeg) in 'n eindelose stil optog verby die Heilige Graal . . . En dan is alles verby as ons terug in die stad kom tussen die busse en motors en bewegende mense".

'n Belangrike episode in die roman is die stiergeveg in die hoofstuk "Linda Lee". Die stiergeveg het 'n veelvoud van betekenisse. Onder andere is dit een van die groot bewegings in die roman en dit is 'n simboliese handeling van tydelikheid en sterflikheid. As die stier dodelik getref word, volg daar stilstand: ". . . Niks gebeur nie . . . Die swart bul van Spanje . . . staan botstil". Tog gebeur daar dan veel, veral as die stier in beweging kom. Die stier verset hom deur sy beweging teen die dood, tog wandel hy na sy dood toe. Die woord "wandel" word hier vir die stier se beweging gebruik, dieselfde begrip dus wat vir die beweging van mense gebruik word, en juis dít gee daaraan só menslike betekenis. Die vloei van sy bloed is deel van die bewoënheid van hierdie situasie, en selfs die ritme van hierdie prosa is deel van die bewoënheid, deel van "die betekenis van die lewe en dood" wat in dié beweging opgesluit lê: "Maar toe begin die bloed deur die neus van die swart bul vloei en met die vloei van die bloed beweeg die bul. Stadig begin die groot swart bul op sy wandeling na die dood ál om die arena terwyl die bloed sterker stroom . . . En nog steeds bly die bul dom — dis asof hy nie verstaan wat met hom gebeur nie terwyl hy heen en weer slinger in sy poging om die kringloop te voltooi. En toe hou die skare op met lag terwyl hy in doodse stilte loop — die bul wat weier om te sterf, met die ouderdom van dood in hom, verbý die uitgesoekte sitplekke vir die toeriste, verbý die President en sy gevolg. Dis asof almal op daardie oomblik 'n begrip kry van 'n ander ritme van doodgaan en die stilte word 'n dawerende stilte van respek vir die ongewone vorm van adel waarmee 'n lewende wese sy noodlot weier". Die stier loop in sy weiering om te sterf; om te beweeg is 'n weiering om te sterf.

Die stier se beweging neem 'n bepaalde ruimtelike patroon aan. Hy wil 'n kringloop voltooi, waarin hy egter nie slaag nie. Hierdie geometriese beeld is simbolies van die volmaakte. Die knolskrywer beweer teen die einde dat hy self die sirkelgang wel voltooi het, maar 'n mens moet dit as 'n ironiese uitspraak beskou: "Ek het die sirkelgang voltooi, die kringdans gedans, gespeel met die esoteriese wyshede en geleenthede gebruik en verspeel". Vroeër het hy sy Isisonderneming vir Brunhilde ook met die sirkelbeeld beskryf: ". . . 'n Knol wat eendag, in sy wit huisie

by die see, besluit het om die deur oop te sluit en die sirkelgang na bó aan te durf". In 'n hele paar gevalle in *Isis* is daar onvoltooide, onvolmaakte sirkels, veral waar dit betrekking het op situasies waar die mens se oordeel ter sprake kom. By die Tribunaal de las Aguas "is daar agt stoele in 'n halfmaan" en die agt boerse ou mannetjies "sit in 'n halwe kring om uitsluitsel te gee oor lewe en dood . . .". Dit kan slaan op die onvolmaakte van die arbitrasie, net soos by die verhoor van Bettie toe sy hoog swanger was en die mense "in 'n halwe kring op stinkhoutstoele in die voorhuis op De Doorns gesit en wag (het) vir Boepens-Bettie om haar doodsonde te erken". Die besoekers in die amfiteater van die ondergrondse meer is eweneens "in 'n halfmaan in volkome duister".

As beweeglikheid 'n getuienis van lewe of 'n verset teen die dood is, beteken dit vanself dat die teendeel daarvan, stilstand, doods of dodelik is. Ten spyte van die hoë spoed waarteen die vliegtuig vlieg in "Vlug S.A. 307", het die knolskrywer "die illusie . . . van roerloosheid teen 600 myl per uur". Die verklaring van hierdie illusie lê by die ou vroutjie wat langs die knolskrywer sit met haar oë "ouderdomsblou (wat) wasig na (hom) loer en rustig dryf in die oseaan van algehele ontbinding". Later word daar weer gesê "Die Boeing 707 hang roerloos in die lug . . ." en dryf met 'n "roerlose vlerk".

Die knolskrywer se Ouma is ook een van die onbeweeglikes, sy sit in 'n rystoel, en Bettie kan nie meer loop nie omdat haar bene ingegee het. By die naam van Mrs. Scott-Finesse hoort ook die bepaling Immobile. Om die dood teen te werk wat anoniem maak en alle identiteit ophef, gaan eet en drink die knolskrywer na sy besoek aan Bettie in sy ouma se rystoel, versorg deur ai Sara, "wat self nie mobiel is nie": "Daar het ons vrugte uit die tuin geëet. My oom het whisky uit sy fles in sy koffie gegooi want daar was nie wyn in die huis nie. Bettie het mank orent gekom en vir ons 'n heerlike eetmaal voorberei. Daar was hoendervleis en vars groente, net so lekker jonk, jollie en vars soos die groente en hoendervleis in die eetplekke van Valencia".

Hierbo het ons gesien dat die knolskrywer, nadat hy Gloria vertel het van sy dooie oom, uit 'n behoefte aan beweging gaan dans het.

Daar is talle paradokse of eintlik dilemmas in *Isis*, byvoorbeeld dat die knolskrywer soek na sintese, na vereenselwiging met ander maar tog sy "ek" wil verskans. So ook is die bewegingsimboliek in *Isis* nie eenduidig nie. Daar word gesoek na beweging, as bestaansbewys, maar dan is daar weer die gevalle waar stilstand en 'n opskort van die tyd 'n teenhou van die verganklikheid is en van die doellose tydsverloop. Beweging is nie altyd iets gunstigs nie: ". . . die lewe gaan voort en die malles en die tuisloses verander saam met die tyd en word gedurig gevorm na die nuutste drogbeelde". Ander kere moet die beweginglosheid waarskynlik weer omgekeerd vertolk word. As die knolskrywer en Linda Lee mekaar (met noukeurige tydruimtelike bepalinge daarby) "die liefde gee vieruur in die oggend . . . onder die hotklou van die perd van die ridderlike dwaas", is dit 'n ironiese liefdespel, 'n liefde wat nie lewewekkend is nie: die hotklou van die perd van die ruiterstandbeeld is onbeweeglik, dus doods. Die liefdespel word later herhaal, en dan staan daar wéér 'n tydsbepaling by, omdat dit 'n liefdespel is wat in die tyd gevang is, onder die beweginglose poot

van die perd: "Drieuur die oggend . . . onder die oë van die Don, in die skaduwee van sy perd se poot".

Die knolskrywer gaan kyk in Valencia na allerlei skilderye, borsbeelde en ander kunsvoorwerpe. Dit lei tot 'n eienaardige soort tydsservaring: gedeeltelik beleef hy daardeur die verlede in die hede; dit is dus 'n gesinchroniserende ervaring. Maar dié geval het ook nog 'n ander tydsbetekenis: die kuns moet hier naamlik gesien word as iets wat die verganklikheid wil teenhou, maar dan eindig die hele situasie komies-ironies met " 'n Duitser wat vyf keer in 'n hyser op en af beweeg het omdat ek héél onder en iemand héél bo met die druk van 'n knoppie 'n soort ritme gevind het wat die Germaan amper verdoem het tot ewigdurende beweging". Hierdie toneel waarmee die aanskouing van allerlei kunsvoorwerpe eindig, parodieer die vermeende ewige duur van die kuns.

'n Ironiese tydsfaktor is ook die poging van mense met kameras in *Isis* wat allerlei dinge wil "verewig", soos die ou man van diep in die sewentig wat met sy ciné-kamera verliefde paartjies in "die oomblik van liefde wil verewig", deur die oomblik as't ware te stol en vas te hou in die fotobeeld. Die kamera-toneel word op ironiese wyse in verband gebring met die "verewigende" oë van die blinde ouma, " 'n elegante gees met blinde oë wat 'n uitdrukking van weemoed verewig het op die presiese oomblik toe sy blind geword het". 'n Ander keer weer is dit 'n "menigte toeriste met kameras (wat) idilliese hawetonele verewig".

Ruimtelike beweging en tydservaring is veral duidelik met mekaar verbind in die geval van die priester wat voortdurend soos 'n pendule beweeg of soos die wyser van 'n metronoom. Dit sal wel ook 'n ironiese vergelyking wees: die priester, wat deur sy geroepenheid op die ewige lewe ingestel moet wees, is in die tyd gevang, hy beweeg met die tyd of binne die tyd, en hy is deeglik bewus van sy horlosie wat tussen hakies besondere aandag kry: "Hy kyk op sy horlosie ('n Mira) . . .". Of 'n mens moet miskien sê dat *selfs die priester* behoefte het aan die konkrete tyd en daaraan geheg is.

Ook Mrs. Scott-Finesse Immobile is 'n duidelike tydskarakter in *Isis*. Ten spyte van die laaste lid van haar naam, en ten spyte daarvan dat sy soos een van die Ottilies in Couperus se *Van oude mensen* "ouderdomloos" is, beweeg sy saam met die verbygaande tyd en kry die knolskrywer by haar die gewaarwording van vlietende tyd, van persoonlikheidsdisintegrasie en van sinsbedrog.

Die tyd is in *Isis* multipleks, en dit is hierdie multiplekse tydruimtelike werklikheid wat die knolskrywer behoefte gee aan oriënterende tydruimtelike besonderhede en aan identiteitsbewyse deur die gepresiseerde handelinge soos sien, eet, vertel ens.

Isis is vol gesinchroniseerde verhaaleenhede. In die hoofstuk "Valencia" byvoorbeeld (let op die ruimtelike uitgangspunt in die titel) vind die knolskrywer in sy soektog na Isis in die huidige Valencia eeue-oue dinge uit die verlede terug, "gelyktydighede" dus. Baie van die talle vergelykings in die roman kompliseer hierdie wêreld. Van die frases wat die knolskrywer graag gebruik as hy iets vertel, is "dit herinner my",

of dit is "asof", dit is "net soos", die een ding het "presies op dieselfde oomblik" as 'n ander gebeur, of is "presies soos" 'n ander. Die knolskrywer sê hy voel in die teenwoordigheid van die priester in Valencia "presies soos ek gevoel het daardie aand toe my estetiese oom dik, vet Bettie gedwing het om saam met ons tussen die blomme te stap . . .". Hierdie frases dui almal op gelyktydighede, en baie van die vergelykings in *Isis* skep sulke gelyktydighede. Hierdie frases word deurgaans begelei deur 'n noukeurige tydsbewussyn. Veral die herinnering is 'n tydsfaktor wat gebeurtenisse uit die verlede en hede in een punt of in een ervaring saamtrek.

Natuurlik sal die knolskrywer dan behoefte hê aan presiese tydruimtelike aanwysings om hom sy weg te laat vind in so 'n gekompliseerde werklikheid. Ook ten opsigte van die tyd en ruimte soek hy na duidelikheid en selfhandhawing. Hy weet gewoonlik baie helder wat op "die presiese oomblik" gebeur, wat "op die punt is", om te gebeur. Die "ek" is oral in die roman baie noukeurig in die tyd geplaas.

Saamhorig met die baie sinchroniserings is in *Isis* die talle ruimtelike teleskoperings, byvoorbeeld waar die knolskrywer sê: "Ek is in die middel van Spanje en ek dink aan die Boland", of die omgekeerde: "Dit was skemer in De Doorns en daar was ietsie van Valencia, daardie aand in De Doorns, en van De Doorns in Valencia . . .".

Gaan 'n mens bloot op die hoofstuktitels af, is dit al klaar opvallend dat daar 'n hele paar name met ruimtelike aanwysings is: "Linda Lee, Westwood, Mass.", "Yvette van Antibes", "Pamela op die Spaanse trappe, asook Brunhilde in Trastevere". 'n Dubbelnaam soos Linda Lee is dus nie genoeg identifiserend nie, die ruimtelike verankering moet bowendien nog bykom, net soos in die geval van "Myra Greenwell van Trinidad".

Die hoofstuk oor "Karin Manlichter" begin met 'n eienaardige assosiasie: "Die Spaanse kus is soos 'n blou wolk in die verte: die Middellandse See soos 'n skildery van Whistler". So 'n analogie gee 'n soort toonsleutel tot die hoofstuk en lei die leser in tot 'n hele aantal gelykstellings. Later in die hoofstuk loop dit uit op 'n gelykstelling van Linda Lee en Karin Manlichter én op die integreer van die antieke Isisverhaal met die huidige gebeure, terwyl daar 'n gevoelige tydsbewussyn by die knolskrywer is en hy reeds dan weer in hierdie situasie verfynd sien, ruik, voel en vertel om hom in die multiplekse situasie te oriënteer en te handhaaf: "Karin Manlichter en ek dans *net soos* ek en Linda Lee gedans het, onder begeleiding van *dieselfde* soort orkes, bestraal deur *dieselfde* soort groen fosforesserende ligte . . . Ons ledig die bottel sjampanje en ons bestel nog meer . . . Ek ruik Riccici-parfuum namate Karin Manlichter warmer word. En *op hierdie oomblik* voel ek dat die tyd aangebreek het dat ek vir Karin Manlichter meer omtrent Isis moet vertel.

" 'Die songod, Ra,' vertel ek vir Karin Manlichter *terwyl* ons dans, 'was 'n ouman . . .' " (ek kursiveer).

Al dié simultane verhaalkomponente het natuurlik die bou van die roman beïnvloed. Daar kom 'n hele aantal kleiner geïnterpoleerde verhale in Isis voor, verhaalbrokke wat oormekaar geskuif word. Die stiergeveg in die hoofstuk "Linda Lee" is so 'n geïnterpoleerde of binneverhaal, wat van die stiergeveg bygevolg 'n veelkantige situasie maak. Eerstens word

die knolskrywer en Linda Lee se hofmakery gesinchroniseer met die stiergeveg, en hulle "kyk na die danse van die manlike nimfe *terwyl* (hulle) oop en bloot onder 'n Spaanse hemel vry, (hulle) soen *terwyl* die matador voor die President buig..." (ek kursiveer). Die twee handelinge word deurentyd deel vir deel oor mekaar geskuif. Die "ek sien" en "ek vertel" van die knolskrywer is dikwels 'n veelvoudig saamgestelde sien en vertel. Die skrywer sien "deur haar welriekende hare... die matador" — daar is met ander woorde ook 'n gelyktydige fokus van verskillende sintuie op verskillende gebeurtenisse. Maar die situasie is nog veelvoudiger as dít. Hierdie gebeure roep by die knolskrywer die vliegtuigrit met die ou vroutjie op, terwyl dit gelyktydig by Linda assosiasies met haar seun en eerste man oproep. Hier hou dit nog nie op nie, want dit voer die knolskrywer se gedagtes na Bettie in die Boland. Al hierdie verhaalstukke word saamgevoeg deur skakelwoorde of skakelfrases soos "dit laat my dink aan...", "toe" of "en toe", "so", "(net) soos", "dieselfde" en veral tydwoorde soos "meteens" of "terwyl".

Natuurlik reflekteer die sinsbou ook die gelyktydighede. Een sin bevat soms tot vier en meer gelyktydighede, waarvan party uit die verlede en uit 'n ander ruimte op die hier en nou betrek word. 'n Veelvoud van verhaalkomponente kan so saamgetrek word: "*Terwyl* ek op die bootjie vaar, *terwyl* die Australiër die lelikrige paartjies se liefde verewig met 'n ciné-kamera, en *terwyl* die wind koud teen ons waai oor *hierdie* vaal meer... *sien ek Bettie weer* en kry ek van voor af 'n herhaling van daardie skok toe Bettie... 'n afgryslike toonbeeld... vir my geword het van die gevolge van seks en sonde" (ek kursiveer).

Die knolskrywer moet sy weg vind deur 'n hele knoop van gebeurtenisse en deur saamgestelde tye en ruimtes. Hy word gedwing om in sulke situasies sy weg en behoud veral met die oog te soek. Maar veral dan die oog wat rigting moet aandui, lei in baie gevalle eerder tot skielike wendings wat die situasies onoorsigtelik maak. "Ek sien" is in menige geval die beginpunt van 'n nuwe verhaaldraad of tussenverhaal, soos waar die knolskrywer Linda Lee vertroetel: "Ek streel haar mooi wange en ek sien die onmoontlike dogter van die gesiene ouers wat hulle All-American kasteel sien verkrummel net soos ek, baie jare gelede, gesien het hoe my niggie se ryk oom in die Boland aan my estetiese aangenome vader vertel het hoe Bettie as sewentienjarige haar vergryp het...".

* * *

Aan die slot van die roman laat die knolskrywer sy "ek" nog steeds en ononderbroke soos van die begin af deeglik geld met dieselfde middele en met dieselfde rasende ywer. Hy is tot aan die einde besig om hom duidelik bewus rekenskap te gee van wat hy sien, vertel, eet en drink en hoe hy beweeg deur 'n ingewikkelde tyd-ruimtelike werklikheid. Die visuele waarneming veral is teen die einde weer besonder aktief. Dwarsdeur die roman het die knolskrywer die kleur groen gesien. Heel aan die begin, in die tweede hoofstuk, sien hy in die groen seebranders die groen gesig van die ontbindende groen God Osiris. Na die knolskrywer die Isis-Osirisverhaal aan Mary Jane-Hudson vertel het, kleur sy haar naels groen. Ook van die ander vroue het iets groens. Linda Lee se badkamer het groen marmer en Karin Manlichter se rok is groen. Die knolskrywer

dans met Karin Manlichter soos met Linda Lee, bestraal deur groen fosforesserende ligte. Op 'n keer dra Karin Manlichter 'n groen uniform, wat op die tipiese manier van die roman met 'n besonderheid tussen hakies gekwalifiseer word (". . . Karin Manlichter in haar Germaanse uniform van groen (goeie materiaal)"). As die knolskrywer by Mrs. Scott-Finesse Immobile is, is dit asof hy "deur 'n kleur-quaternio na haar kyk: rooi, groen, geel blou". (Brunhilde het net twee van dié kleure: "Sy lig die rooi en die blou van haar oë op my, leun terug in haar stoel en bestraal my met rooi en blou.") Net na sy kennismaking met Yvette is die knolskrywer 'n groen leeu, en in die slothoofstuk kry hy 'n brief van Gloria in Excelsis met " 'n selfportret in blou en groen".

Teen die einde van *Isis,* as die knolskrywer na Griekeland gaan, word die groen kleur prominent en kom die kleurteorie van die roman tot volle ontplooiing. Hy gaan na die Parthenon en sien 'n meisie met "olyfgroen oë" as hy die gewaarwording het dat Isis daar is. Shulamite se oë word hier teen die einde herhaaldelik groen genoem, en met hierdie oë kyk sy dan in die oë van die sogenaamde bysiende knolskrywer wat deurentyd nietemin so aktief gesien het. Hy vind haar "waar sy met daardie eienaardige glinstering en intensiteit in haar olyfgroen oë direk in my oë kyk" — en 'n mens het hier iets van die goue oë van *Die Swart Luiperd* van Van Wyk Louw wat kyk in die oë van die ontdekkingsreisiger. Die Akropolis self "word meteens rooi, dan groen, dan pikswart" en "deur die olyfgroen oë van Shulamite vaar (hy) op ('n) Griekse plesierboot na Aegina . . .". Hy eet en drink weer met haar en: "ek kyk verby 'n bottel Griekse wyn in haar olyfgroen oë . . .".

Die groen (oë) van die Isisverhaal word in die voorlaaste hoofstuk opgeneem in 'n kleurteorie, wat eenheid en integrasie van die persoonlikheid simboliseer, en daardie gesogte eenheid en integrasie is saamgetrek in die groen van die pou: "uit die chaos van die massa confusa word 'n eenheid gebore; die integrasie van die persoonlikheid is soortgelyk aan die vier basiese kleure, die quaternio van rooi, groen, geel en blou wat ek in die pou die volgende môre by die huis van Shulamite Reinette sien . . . Ons kyk na haar pou wat tussen die rose van haar tuin roerloos staan. " 'Dis die voël van Hermes,' sê ek vir haar. 'In die groen van die pou is al die kleure verenig. Dis die feniks. Osiris, met Isis aan sy sy, word op 'n strydwa getrek deur poue in die rigting van die son wat vuurwarm oor die baai van Marina skyn.' Shulamite rig haar olyfgroen oë op my en ons kyk in volkome stilte na mekaar".

Dat daar 'n intieme verband bestaan tussen die visuele faktore soos die groen oë en ander groen dinge in die roman en die voortdurende "ek sien" van die (bysiende) knolskrywer, spreek vanself. Nou, hier teen die einde, word veral die "sien" en "eet/drink" van die "ek" met mekaar geïntegreer en wel op 'n wyse wat al die handelinge van die knolskrywer verklaar. As hy op die Isisbeeld afkom in Griekeland en Shulamite Reinette ontmoet, sê hy: „sy bied my Athene deur haar oë aan". Hy *sien* Isis, ten spyte van die skemer en nag: "Ek sien in die verte 'n berg... Ek sien teen die horison 'n berg wat die vorm aanneem van 'n dooie god . . . en (ek) sien Isis uitgestrek oor die Aegina...". Dis asof hy nou alles van

sy oog verwag. Maar eintlik is dit die eet- en drinkhandeling van die "ek" wat teen die slot deurslaggewend is en wat dit duidelik maak dat die knolskrywer, hoe skynbaar heldersiende hy ook al was dwarsdeur die roman, inderdaad aan gesigsbedrog gely het, inderdaad bysiende was. Dit is na aanleiding van die pou wat die eet- en drinkhandeling ten slotte hulle volle portée kry. Isis het immers óók geëet en gedrink, op 'n manier wat 'n duidelike verband lê tussen eet/drink en visuele waarneming (die twee hoofhandelinge van die roman):

" 'Pouvleis was die koning se ete; haar drank was die bloed van die groen leeu.'

" 'Isis eet pouvleis terwyl sy swanger is van Osiris . . .'

" 'Isis eet die pou wat deel is van die olyfgroen van haar oë . . .'

"Meteens begin die pou te skreeu en in die grasgroen van Shulamite se oë word ál die kleure van die pou se sprei verenig terwyl ons in die verte die gelag van nimfe hoor . . ."

Soos die knolskrywer deurentyd sy eie "ek" bevestig wou sien deur te eet en drink, wou hy ook Isis konkretiseer en assimileer deur te eet en drink — maar uit wat ons net verneem het, het hy nog altyd verkeerde voedsel geëet en verkeerde drank gedrink. Saam met sy twee nimfe gaan hy nou digby die Akropolis ten slotte weer eet en drink, maar nog nie pouvleis en leeubloed nie — die moderne restaurant verskaf nie die Isis-voedsel en -drank nie — en die moderne modes pas nie by Isis nie. Isis is onvindbaar. Al die gelygtydighede en gelyke dinge van vroeër was dus illusie. Die plek waar hulle gaan eet en drink is weer deeglik gelokaliseer en in ander opsigte gepresiseer, en die sintuie is konkreet gevoelig vir geure: "My twee nimfe . . . en ek gaan die volgende aand by die Dionusos, vlakby die ingang van die Akropolis eet. My twee nimfe straal die geur van Richichi-parfuum . . . In hulle minirokkies is hulle nie meer déél van Griekeland nie, maar déél van die progressiewe wêreld wat geen grense ken nie. Ons eet en drink ten duurste terwyl Kathandros rustig in sy huurmotor konkrete gedigte droom en vir ons wag . . . In hierdie wellewende oomblik eet ons van die beste geregte in Griekeland . . . Twee jong meisies en die knolskrywer in 'n moderne restaurant . . .".

Aan die slot kan die knolskrywer nie meer sien nie, daar kom verwarring, en weer is daar 'n eweredige verhouding tussen die intensiteit van sy onsekerheid en sy behoefte aan selfbevestiging deur 'n oordadige verwysing na homself, nou in die vorm "ek is". Hierdie "ek is" is miskien die mees direkte manier om sy eie bestaan te probeer bevestig en dit het vroeër in die roman ook al voorgekom, byvoorbeeld in die hoofstuk "Yvette van Antibes", waar die knolskrywer sê: "Ek is soveel in een", waardeur hy tegelyk die enkelvoud en veelvoud van sy "ek" stel. In die heel laaste sinne van die roman, as die "ek" 'n verwarrende veelvoud van ander gestaltes is, wil hy homself deur die "ek is" handhaaf, maar op ironiese wyse stel hy dan juis sy veelvoud:

"Wie is ek dan, mej. X? Jy? Wie, wat en waar is jy? Ek skryf jou hierdie brief, mej. X . . . *Ek is* Y, die knolskrywer . . . *Ek is* 'n knol en

die Magus . . . *Ek is* die Zero. *Ek is* die 0+0. *Ek is* toevallig ook Don Quijote . . . *Ek is* die Priester met die rowe op sy kop. *Ek is* Fred, die handelsreisiger. *Ek is* my Fascistiese oom . . . *Ek is* my Skaduwee, die Neger wat alles wil breek, tot Zero, die begin.

Ek is die dwerg
Ek is my Fascistiese,
estetiese,
neutrale
Oom.

"*Ek is* toevallig ook Kulman, die lykbesorger, Piet Garries . . .
"*Ek is* die groot God Osiris en ek belowe vir julle al veertien geluk en ellende".

* * *

Die roman *Isis* het sy oorsprong daar waar die knolskrywer aan die begin gaan sit en skryf: "Ek sit in my studeerkamer . . . Ek begin my boek" — sy boek waarin hy vertel en vra en soos Van Wyk Louw in *Die Swart Luiperd* deur dié taalhandeling 'n werklikheid en 'n persoonlike bestaanselkerheid wil skep. Die "ek" se vra en vertel, sy skryfhandeling self, saam met sy sien, eet en drink is almal verkenningsvorme van die werklikheid, en pogings om sy identiteit te bewys, maar tegelyk is dit bewys van 'n verwarde "ek" én werklikheid.

Verskeie paradokse en ironiese eienskappe van *Isis* het hierbo ter sprake gekom. Die teenstrydigheid van die knolskrywer se bysiendheid en heldersiendheid is myns insiens een van die belangrikste ironiese eienskappe van die roman. Maar daar is nog 'n ander een ook, naamlik dat die mens in *Isis sub specie ironiae* gesien is deur die oë van 'n *romanskrywer* wat 'n karakter *in* die roman is. Daardeur word *Isis* 'n uitsonderlike voorbeeld in Afrikaans van die sogenaamde romantiese ironie, wat in die twintigste-eeuse literatuur verder ontwikkel is as in die tyd toe Schlegel dit gekarakteriseer het. In die romantiese ironie van *Isis* staan die skrywer in 'n paradoksale betrokkenheid tot sy romanwêreld: sy roman is 'n skynbare oplossing van sy problematiek maar tegelyk 'n illusie dat dit 'n oplossing is. Die ironie is volgens I. A. Richards literatuur "of the highest order" *(Principles of literary criticism)*, en *Isis* is daar 'n waardige voorbeeld van in Afrikaans.

---

(1) "Ontbinding", "verwarring", "verkrummeling", "verbrokkeling", "ontliggaming", "flarde", "fragmente" is almal terme wat slaan op die disintegrasie wat hom bedreig. Die getal veertien wat in talle verbande in die roman voorkom, wys ook op die disintegrasie.

(2) Die gesogte eenheid is ook weer in 'n groot verskeidenheid terme gestel: bymekaar bring, saambring, versoening, integrasie, genesing, vereniging, conjunctio. 'n Taamlik duidelike interpretasie van **Isis** word onderaan bl. 63 gegee: ". . . sy (is) 'n soort massapersoonlikheid wat multiplisiteit kan begryp, . . . sy (besit) die wysheid om byeen te bring, . . . sy (is) in staat om 'n sintese te vind tussen fragmentasie en eenheid".

(3) En die knolskrywer is met Osiris te identifiseer: "Ek vertel hom dat ek Osiris is . . ." (48).

tranen. Regenwolken, weggeveegd, teruggedreven door de wind. Ze drukte op een knop. Stapte in. Gleed naar beneden. De stuwkracht dreef haar voort. Ze dacht niet meer aan haar man. De party.

De drang tot ontsnappen, bevrijding, was sterker. Ze liep door de tuin. Over de parkeerplaats. Stak een weg over. Een bus stopte bij een halte. Ze stapte automatisch in. De bus zette zich in beweging.

"Deze bus gaat maar tot de remise! Bij de remise moet iedereen overstappen!" riep de conducteur.

Bij de remise stapte ze uit. Er waren geen andere passagiers meer. De bus verdween om een hoek. Ze wachtte op een bus naar de stad. Behalve zijzelf stond er nog een man bij de halte. Een donkere man. Misschien een Indiër. Hij was goed gekleed. Een donkere man in de donkere nacht. De remise lag in een wijk waar slechts fabrieken waren. De halte lag bij een klein park, waar overdag werkers hun brood opaten. Berovingen waren er aan de orde van de dag. Ze werd bang. Iemand zou haar tas uit haar handen kunnen trekken. Haar naar het park kunnen slepen. Verkrachten. Doodsteken. De man zei iets tegen haar. Angst snoerde haar keel toe. Misschien wilde hij alleen maar iets vriendelijks zeggen. Dat de bus naar de stad lang op zich liet wachten. Of dat ze niet zo alleen midden in de nacht op straat moest lopen. Ze liep een eindjie de ander kant uit. Weg van de man. Met goede bedoelingen. Of kwade bedoelingen. Onbekende intenties. De nachtlucht deed haar huiveren. Wrong door haar kleren als het lemmet van een mes.

Net toen ze besloot om maar naar de stad te gaan lopen, kwam er een bus aan, die stopte. Ze stapte in. De donkere man liet haar voorgaan, een medelijdend lachje om de lippen. Ze vond een plaats beneden. Hij liep door naar boven, naar de afdeling voor niet-blanken. In de stad was de laatste naar de wijk waar ze woonde al vertrokken. Een stel dronken zeelieden riep haar iets na. Na enig zoeken vond ze een taxi. Thuisgekomen zocht ze het telefoonnummer van de vrienden van haar man op. Ze gaf het aan de werkster. Vroeg haar om haar man op te bellen.

"Zeg hem, dat ik thuis ben. Dat ik niet lekker voelde."

Haar eigen omgeving ontnuchterd haar. De slapende kinderen. De woning vol sporen van een haastig vertrek: onopgevouwen kranten, rondslingerende kleren. De werkster keek haar niet-begrijpend aan. Wachtte slaapdronken op het bennenkomen van haar man. Van "master". Laura herhaalde de opdracht en liep naar de slaapkamer. Ze kleede zich uit, liet de nieuwe japon op de grond vallen. De koele lakens omhulden haar als een doodskleed. Ze dacht terug aan Duitsland. Aan de oorlog. Na de oorlog had ze zich voorgenomen om nooit meer ergens bang voor te zijn. Nooit meer angst. Voorbij concentratiekampen. Voorbij Gestapo. Voorbij rusteloze nachten van wachten op doordringend belgerinkel in het holst van de nacht. Nu was ze bang. Bang voor haar eigen man.

"Ik heb alle gevoel voor proporties verloren," dacht ze, haar hoofd onder de dekens begravend.

Ze had terug kunnen keren toen ze op de buitengang stond. Toen ze in de lift naar beneden gleed. Toen ze door de tuin liep. Ze had het niet gedaan. De alcohol had haar mechanisch in beweging gezet. De drijfveer van verdriet en eenzaamheid had z'n beloop gehad. Ze was niet langer eenzaam of verdrietig. Een dodelijke angst verdrong alle andere emoties. Angst voor de gevolgen van haar daad. Ze had kunnen wachten in de kamer tussen de Bantoe-muziekinstrumenten en de schilderijen. Zoals men in een wachtkamer wacht. Bij een tandarts. Op een station. Wachten op Godot. Wachten op haar man. Ze hoorde hem thuiskomen. De sleutel in de deur. Z'n krakende voetstappen in de hal, de zitkamer. Zacht praten met de werkster. Het piepen van de slaapkamerdeur. Hij liet zich zwijgend op de rand van het bed zakken. Ze lag bewegingloos. Bevroren van angst. Een tot stilstand gekomen rivier. Haar man trok z'n schoenen uit. Liet ze een voor een dof op die grond vallen. Voor een moment vulde het alledaagse geluid haar met een vonkje hoop. Hoop, dat hij blij was om haar veilig thuis te vinden. Levend en wel in bed. Niet een bloederige massa op het asfalt van de parkeerplaats. Of een zielloos lichaam in het park bij de remise. Niet beroofd. Niet doodgestoken. Niet verkracht.

"Waarom heb je me dit aangedaan?" vroeg hij met een stem, hees van ingehouden woede.

"Ik voelde me niet lekker. Ik was dronken. Niemand heeft de hele avond boe of bah tegen me gezegd."

Ze zei er niet bij, dat ze had moeten huilen. Zei niets over haar vergeefse zoektocht naar de w.c.

"Straks slaat hij me dood," dacht ze. "Straks slaat hij me dood."

"Als je je niet lekker voelde had je het kunnen zeggen. Dan had ik je wel even naar huis gebracht. Je bent weggelopen omdat je niet in het middelpunt van de belangstelling stond. Er waren genoeg mensen, die je kende. Waar je een gesprek mee had kunnen aanknopen. Maar je was niet het middelpunt waar alles om draaide. Daar kon je niet tegen!"

Laura was bescheiden en van nature bijna ziekelijk verlegen. In winkels liet men haar vaak wachten; hielp men klanten die later waren binnengekomen eerst. Niet uit onbeleefdheid, maar omdat men haar over het hoofd zag. De enige keer in haar leven, dat ze werkelijk het middelpunt van iets was geweest, was op haar trouwdag. Ze leefde teruggetrokken in een schelp van beschroomdheid. Ze sprak hem niet tegen. Z'n woorden troffen haar als zweepslagen. Hij kleedde zich uit in het donker. Kroop in het bed naast het hare. Ze huilde geluidloos in het donkere hol van haar bed, de handen over haar gezicht.

Wat later hoorde ze haar man snurken. Wekenlang sprak hij niet tegen haar. Alleen tegen de kinderen. De herinnering aan de party hing als een giftige damp in de woning. Soms dacht ze aan een scheiding. Op een dag kon ze het niet langer verdragen. Vroeg

Volgens die gnostiese kosmogonie is die wolf 'n simbool van die beginsel van die bose).[3]

Enkele kleiner Dante-verwysings kom ook voor. Die kondukteur op die bus, A. C. Theron, met "sy hare lank en vertoiing" (p. 69), is bv. die eweknie van Garon, wat in die *Divina Commedia* (vgl. Canto III) die verdoemde siele oor die stroom Ageron na die ander kant toe geroei het, na die ewige duisternis, na die vuur en die ys.[4] Hierdie verwysing sinspeel voorts subtiel op die vuurdood wat Gudenov uiteindelik sterf. Die hoofstuktitel "Die leeu" skakel ook met die Dante-wêreld. Die leeu was die tweede van die drie diere waarmee Dante te doen gekry het aan die begin van sy reis. Dit verwys egter ook na Jung, vir wie die leeu simbool is van die latente drifte en boonop dui op die gevaar dat die mens deur die onbewuste verteer kan word.[5]

Die Dante-vlak is nie besonder breed uitgewerk nie, en is verder feitlik deurgaans so veelduidig dat dit telkens by die Jung-laag, wat ongetwyfeld die primêre verwysingsveld in die roman is, ingeskakel kan word. Die verwysings na die gnostisisme en die alchemie wat voorkom, is wel nie spesifiek-Jungiaans nie, maar kan tog in 'n groot mate na Jung se geskrifte teruggevoer word omdat hy besonder baie aandag daaraan gee.[6]

Die Jung-vlak word reeds gesuggereer deur Ornassis E. se opdrag aan De Goede: hy moet afdaal in die onbekende, in die psigiese substratum, en die bewuste oor die onbewuste laat triomfeer. Die gebruiklike Jungterme (argetipes, anima, libido, ego, skaduwee, persona, ens.) is dan ook die sleutel tot die belangrikste interpretatiewe vlak van die werk.

Die draer van die betoog is weer eens, soos in die eerste twee dele van die trilogie, die wyse ou man, hierdie keer in die Brigadier vergestalt. Tydens die held se afdaal in die shopping centre tree daar vir kort rukkies ook ander wyse ou manne op, bv. Die Man Wat Weet by die Bee-Bee-Doo-beeld, en "die deftige ou heer met die snuifgrys pak". (p. 105) Die man by die Bee-Bee-Doo-beeld gee eers sy eie "wyse" siening van die seksgodin en dan lees hy 'n "dieper" teks voor — waarskynlik wysheid afkomstig van Boris Gudenov self.

Die meisie met die maanhare van 'n wolf, Hope, Bee-Bee-Doo en Minie is almal anima-figure. Die anima-figuur gee die held enersyds moed vir sy taak ("hy dink aan Hope en haar woorde van aanmoediging" — p. 67): andersyds verpersoonlik sy by hom "daardie wil tot chaos, die vryheidswens in homself" (die wolf-meisie, p. 66).

Soos reeds gesê, is daar duidelike verwysings na die alchemie. In hoofstuk VI word daar 'n alchemistiese proses in die vooruitsig gestel. Die eerste stadium is die "swart wolf", d.w.s. *prima materia*, chaos.[7] Hieruit verloop dan drie prosesse. Die klein mannetjie by Bee-Bee-Doo se beeld het eers die *putrefactio* en *mortificatio* gesien en gewag op die hergeboorte. Hy wou De Goede sien as die son wat die duister verdryf; wat met die maangodin verenig en so die hoogste doel in die alchemistiese proses bereik. Maar De Goede bly in dié chaos bloot deel daarvan. Die swart wolf (chaos, bose, Gudenov) triomfeer. Maar dan brou die mannetjie met die toewyding van 'n alchemis aan 'n nuwe proses. Deur sy geloof in sy beelde kan hy volhou met sy pogings.

De Goede is die tipiese sonheld van die mitologie. Hy word voortdurend met lig geassosieer, en Hope sê: "Hy moes nooit die son gesien het nie." (p. 26) Jung verduidelik dat die reis van die son (opkoms, styging, bereiking van 'n hoogtepunt, daal, wegsak in die see, herrysenis) die held se lewe simboliseer.[8] Die held wil terugkeer na die moeder om herbore te word. Die moeder is "water" (of "see"), maar ook "onbewuste". Leroux se sonheld se opdrag is dan ook om af te daal in die diepste psigiese lae. Maar dit is duidelik dat De Goede nie die siklus voltooi nie. Gudenov neem die rol oor. Hý verbrand as offer en sý beeld sal weer herrys. Die opvallende ooreenkomste (en in ander opsigte die opvallende teenoorgesteldes) dui daarop dat hierdie twee mense eintlik een held is. De Goede veg dus teen homself; daarom dat hy ongewapen uittrek.[9] Hy toon 'n verdere ooreenkoms met die argetipiese held deurdat hy twee moeders gehad het, d.w.s. 'n eie moeder en 'n pleegmoeder. (Vgl. "Hy is 'n onegte kind" — p. 26.) Die omstandighede van die held se geboorte is altyd ongewoon of geheimsinnig,[10] en oor Gudenov se oorsprong heers daar duisterheid.

Die gesamentlike avontuur van De Goede en Gudenov is dus weer 'n individuasieproses soos in *Sewe dae by die Silbersteins*. Die held, De Goede, kom nie tot 'n nuwe Self nie, want hy kan nie die oerfigure van die onbewuste inskakel by sy ordelike bewuste nie. Hy het nie die geestelike toerusting om die twee bewussynswêrelde te versoen nie. Hier, in die shopping centre, kan hy nie dink nie, en hy verloor ook vertroue in sy liggaamlike vermoëns. "Hy word bewus van 'n hel wat slegs bestaan uit vervreemding, 'n onvermoë om 'n vergelyk te tref met die duidelik waarneembare." (p. 149) Hier kan hy die hond glad nie vind nie. Die oergestaltes (die bruidspaar en die logge stoeiers) laat hom sy selfbeheer verloor en hy slaan sy vuis teen die primitiewe gesigte. Hy vind bevrediging in die chaos wat hy skep, en ten slotte vestig hy hom slegs in die bewuste waar hy "die laaste spoor van oerverskynsels vernietig het". (p. 160)

Die impotente Gudenov kom tot die lig. "Hy kan sy reddende ondergang alleen deur 'n vrou verkry." (p. 80) Omdat hy as kind in armoede geleef het, is sy vroegste assosiasies met rituele ongunstig. Hy moes "vreesbevange die deur oopmaak as die Engel van die Dood verbygaan" (p. 60) en sy moeder het gehuil as sy die kers Sabbataande aansteek (p. 81). Daarom, "as 'n eerste geslag in 'n nuwe land is so 'n kind dikwels in verset teen sy agtergrond: die armoede, die ritueel wat hom aan sy moeder herinner". (p. 60) Dit maak hom hard en eensaam "soos die son wat alles vernietig wat te naby hom kom". (p. 80) En hy word "die geslaglose produk van die ongeketende gees". (p. 80) Gevolglik sit hy onbewoë langs die lyk van Bee-Bee-Doo waar die sewe kerse brand. En omdat hy 'n ritueel vrees, vrees hy elke liefdesituasie en is hy impotent.

Wanneer hy met Iole in sy arms staan, is hy vreesbevange. Op daardie oomblik klop Hope aan die deur. "Dis asof die vreespatrone van sy jeug herleef, want in die skaduwees agter sien hy die beelde van Azazel en, verder terug, die demoonvrou Lilith." (p. 131)

Dit is sy krisismoment. Maar, anders as De Goede, het hy die geestelike toerusting vir sy besluit. Hy word *"deur wilsinspanning* vrygemaak van die drogbeelde". (p. 131 — my kursivering) Hy is nou vry van die

visioene van sy verbeelding, maar gestel teenoor 'n grotesker werklikheid.

Hope is nou ontuis. "Dis of die lig in die kamer haar hinder." (p. 131) En Gudenov kom tot die lig, "sy oë nou vry van die vrees waarmee hy homself geteister het". (p. 132) Hierna kan hy tot vervulling kom hoewel hy nie ongedeerd uit die stryd sal tree nie. Hy neem Iole in sy arms. Sy bied haarself aan as die houer waarin die transformasie moet plaasvind (d.w.s. hergeboorte uit die moeder). Hy aanvaar ook sy vrou se mantel, m.a.w. hy keer ook simbolies na haar terug, en word daarna uit die vuur herbore.

En hiermee kom Gudenov tot 'n nuwe Self: oerverlede (onbewuste) en hede (bewuste) word versoen. "Hy verlang na sy verlede, maar hy wil dit ook nie meer terughê nie." (p. 138) Hy onthou die verlede helder. En dan sien hy hoe die mou van sy mantel begin brand, "aangesteek deur die sewe wit kerse van sy amper vergete verlede". (p. 139) As Gudenov brand, neem hy die vorm van 'n kruis aan. Dit is die simboliese terugkeer tot die moeder (as boom wat weer die seun verteer — vgl. die Attis-legende), en daardeur is die hergeboorte moontlik.

Dan kom die volkome vervulling. Hy voel die hoër siel in hom, en nou is daar 'n goue ketting wat hom met sy verlede verbind. Hy is nie meer geslagloos nie, nie meer ongeketen nie. Hy word geskakel aan die heel vroegste wyse man van die alchemie, die oerdenker; hy word gesuiwer deur die vlam van die alchemistiese proses,[11] en hy sien sy moeder wat gehuil het toe sy die kerse aansteek omdat sy miskien in die lig daarvan 'n beeld van die toekoms kon sien.

Daarom word Boris Gudenov gekruisig: verenig, gelouter en herbore. Hý is die held.

Die Brigadier noem Gudenov die "siek koning". (p. 124) Hierdie term word in ou alchemistiese geskrifte gevind.[12] Die "siekte" is 'n onvolledigheid omdat bewuste en onbewuste nie geïntegreer is nie.[13] Maar dit is nie slegs Gudenov wat siek is nie; die siekte is "die siekte van die tyd". (p. 154) De Goede word uitgestuur "om die monster tot die lig te bring", om "die bewuste oor die onbewuste te laat triomfeer". (p. 20) Die Brigadier het "die derde oog"; as heldersiende deurskou hy die stand van sake en kom ten slotte tot die verhelderende konklusie dat Gudenov nie die vyand is nie en dat die redding lê in "die vereniging van ons liefde met die grond (nie oergrond nie!) van ons bestaan". (p. 159) Omdat die rituele betekenisloos geword het, moet tradisionele beelde vernietig word.

Die Brigadier verhef die eietydse, die nuwe (materialistiese) wêreld, tot norm: Gudenov is die betekenisvolle beeld; God is dood en die mens moet nuwe simbole kry.

Die eendstert het dus die waarheid beetgehad toe hy gesê het God is dood. Dit is ligtelik ironies dat die Brigadier, juis nadat hy alle beelde en tradisie afgesweer het, bieg dat hy met die opgeblasenheid van die Demiurge homself as metgesel (m.a.w. as wyse ou man) gesien het, want die Demiurge is juis 'n oeroue gnostiese beeld van die tweede heerser.[14]

Die laaste woorde van die Brigadier maak die hele argument ironies: hy voel nie Gudenov moet veroordeel word omdat hy in sy sterwensoomblik "die primitiewe betekenis aanvaar het wat 'n hele bespotting is van

sy verligte bolwerk, die shopping centre" nie. Hulle drink dus op die Gudenov-beeld — en Gudenov het self die betekenisloosheid van dié beeld ingesien en in die kruisvorm gesterf!

Die derde oog sluit nie die trilogie op 'n hoogtepunt af nie, want dit mis die aangrypende oomblikke wat 'n mens in die vorige twee romans aantref. Dit besef 'n mens maar te duidelik as jy bv. die stenigingstoneel in *Een vir Azazel* vergelyk met die brandtoneel in *Die derde oog*. Ook die simbolisering is nie op dieselfde vlak nie. Dit sien 'n mens as jy die geraas van die suiweringsmasjien in *Sewe dae by die Silbersteins* of die geraas van die watermaskers in *Een vir Azazel* stel teenoor die roetwolk wat die rosewolk bevuil in *Die derde oog*.

Sonder dié sluitstuk tot die trilogie sou die Afrikaanse literatuur egter beslis armer gewees het. Die werk was indertyd vernuwend o.a. deur die fantastiese element wat die stadsruimte hier kry en die sterk uitbouing van die agtervolgerskap. En al mag die verwysingsveld soms die indruk van bedagtheid maak, is dit ongetwyfeld dié element van die werk wat die meeste daartoe bydra om die roman dimensie te gee.

VERWYSINGS

1. Vgl. P. J. Conradie, **Herakles in die Griekse tragedie**, Groningen, 1958, pp. 3, 25.
2. Die ooreenkoms kan selfs tot in die name deurgevoer word, soos Buning reeds aangetoon het: "Selfs hulle name De Goede en Gudenov (good enough) is bykans sinoniem." Vgl. **Standpunte** (20) 3:58, Februarie 1967. P. D. van der Walt het ook die aandag op die klankooreenkoms tussen die twee name gevestig. Vgl. **Mené tekél**, Kaapstad, 1969. pp. 165, 166.
3. J. E. Cirlot, **A dictionary of symbols**, vert. Jack Sage, Londen, 1962, p. 355.
4. Vgl. Alighieri Dante, **The divine comedy**, vert. Carlyle — Wicksteed, 1932, p. 24: "An old man, white with ancient hair, comes towards us in a bark, shouting: "Woe to you, depraved spirits! / hope not ever to see Heaven: I come to lead you to the other shore; into the eternal darkness; into fire and into ice."
5. Cirlot, **op. cit.**, p. 181.
6. Die Jung-vlak in **Die derde oog** is reeds deur verskeie Afrikaanse kritici aangeroer, maar vir die doel van hierdie studie gaan ek van Jung se eie werke uit.
7. C. G. Jung, **Psychology and alchemy**, vert. R. F. C. Hull, New York, 1953, p. 325.
8. Vir 'n volledige uiteensetting i.v.m. Jung se siening van die held, vgl. die hoofstuk "The origin of the hero" in **Symbols of transformation: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia**, vert. R. F. C. Hull, New York, 1956, pp. 171-206.
9. **Ibid.**, p. 386n.
10. **Ibid.**, p. 321.
11. Die ketting is 'n alchemistiese simbool vir die ry wyse manne wat met Hermes Trismegistos begin het en die aarde en die hemel verbind; dit is ook die ketting van die verskillende stadiums in die alchemistiese proses. Vgl. Jung, **Psychology and alchemy**, p. 110n.
12. Jung wys daarop: "Heracles is the prototype of the wounded and ailing king, a motive that is continued in the legend of the Grail and in alchemical symbolism." Vgl. **Symbols of transformation**, p. 295n.
13. Vgl. **Psychology and alchemy**, p. 396.
14. Vgl. Jung, **Psychology and religion: West and East**, vert. R. F. C. Hull, New York, 1958, p. 270.

RENSKE KOEN

DIE EK-VERTELLER IN ETIENNE LEROUX SE *18-44* EN *ISIS ISIS ISIS*...

In *18-44* en *Isis Isis Isis*... is die verteller deel van die romanwêreld en is hy voor ons oë besig om die dinge te beleef en waar te neem waarvan hy vertel. Dit gee aan die vertelling 'n sekere vastigheid en 'n natuurlikheid, want die gesigspunt is vasgestel in die bewussyn van 'n persoon wat ons kan leer ken, in teenstelling met die ongeïdentifiseerde gesigspunt van onpersoonlike vertelling. Romberg skryf: "The fictitious narrator can take liberties and speak out with impunity, precisely because he is part of the fiction: characteristics which in an author would upset the illusion of reality serve in a narrator, on the contrary, to strengthen that illusion. The narrator in an ordinary first-person novel, then, makes a highly epic impression upon the reader; and despite the fact that the author's method of presentation is very close to dramatic technique, the narrator and his narrative give to the novel as a whole the appearance of epic technique and epic fiction. The author has thus objectivized himself in the person, at the same time, by doing so, he gives to his novel an epic, subjective stamp." (p. 29, *Studies in the narrative technique of the first-person novel*).

Die skrywer verdwyn dus geheel en al van die toneel en laat die vertel van die verhaal aan sy verteller oor. Wanneer die gesigspunt op so 'n spesifieke wyse vasgestel word, is daar gevolglik ook spesifieke voordele en nadele daaraan verbonde.

Die verteller moet natuurlik getrou aan homself bly wat sy praat- of skryfstyl betref, en ook wat sy beeldgebruik en ervaringswêreld betref. 'n Kind of 'n ongeletterde of 'n swaksinnige moet bv. konsekwent in hulle spesifieke idioom bly dink en redeneer. Wat dit betref, is daar nie in hierdie geval eintlik 'n probleem nie, want die verteller is 'n intelligente en gekultiveerde persoon en self 'n skrywer, "alhoewel 'n knol".

Die mees algemene vereiste wat daar aan die ek-vertelling gestel word, en dit word dan gewoonlik as 'n beperking genoem, is die feit dat die eerste persoon net kennis kan of mag dra van sy eie gedagtes en motiewe. Van die ander karakters kan hy net soveel weet as wat hulle deur woorde en dade aan hom openbaar en dit ook net in situasies en onder omstandighede waar sy aanwesigheid verantwoord en waarskynlik is. Die knolskrywer beweeg redelik konsekwent binne die grense van hierdie afgebakende terrein; hy benadruk selfs die feit dat die ander karakters se innerlike vir hom 'n onbekende en selfs onkenbare gebied is. Wanneer hy in *18-44* wonder oor die reaksie van sy vrou op sy verraad, besluit hy: "Vrae en vrae en vrae, mej. X, want die antwoorde is alleen aan onsself bekend. Wie is ek, knolskrywer, om te sê of my geliefdes hulle toevlug tot verloëning of sinisme, of selfvernietiging sal neem?" (p. 125). In *Isis*..., wanneer hy dit het oor Mrs. Scott-Finesse Immobile, sê hy: "... en ek word onrustig oor hoeveel ek nie begryp of verstaan het nie van wat agter die grys vensters van haar siel aangaan" (p. 105).

In enkele gevalle vertel hy wel van dinge waarby hy nie kon gewees het nie, soos by die kamee van sy tante in *18-44*, maar dit is duidelik dat dit daar gaan om die saamstel van 'n beeld binne sy verbeelding en dat dit daarom nie beskou kan word as 'n oortreding buite sy gebied nie.

Die beperking verkry 'n positiewe funksie omdat dit in so 'n mate gepas is vir Y se aanbiedingswyse. Hy is nie alleen die waarnemerverteller nie, maar ook die protagonis en as sodanig die spil waarom die gebeure draai. Omdat 'n groot deel van die gebeure afspeel in Y se gedagtewêreld, is die ander karakters net belangrik, of bestaan hulle selfs net, in die verhouding waartoe hulle tot hom staan en die betekenis wat hulle vir sy lewe het. Hulle is in iedere geval nie vir ons of vir Y "werklikhede" in dieselfde mate as wat hyself dit is nie.

Op 'n sekere vlak kan sommige van die karakters en gebeure gesien word as beelde binne sy verbeeldingswêreld of selfs mensgeworde aspekte van sy persoonlikheid. Dit is nie belangrik hoe en wat die ander karakters werklik is nie, maar alleenlik hoe Y hulle sien en in watter patrone hulle hulleself om hom rangskik. Soos Nathalie Sarraute dit stel: "Quant aux personnages secondaires, ils sont privés de toute existence autonome et ne sont que des excroissances, modalités, expériences, ou rêves de ce "je" tout-puissant . . . ce "je" n'a pas à se préoccuper de donner aux personnages ces proportions et dimensions obligatores qui leur confèrent leur si dangereuse "ressemblance". Son oeil d'obsédé, de maniaque ou de visionaire s'en empare à son gré ou les abandonne, les étire dans une seule direction, les comprime, les grossit, les applatit ou les pulverise pour les forcer à lui livrer la realité nouvelle qu'il s' efforce de découvrir" (p. 292-293, *L'Ere du Soupçon*).

Y is almagtig en om sy doel of sy besondere waarheid te bereik, kan hy die newe-karakters sien soos die lig op 'n besondere oomblik op hulle val, gekleur deur sy simpatieë en antipatieë en sy gemoedstoestand. So wissel die beeld van sy vrou in *18-44* van "my Walkure" tot " 'n Germaanse droom", tot " 'n herteprinses", tot "my verbitterde plomp swanevrou" tot uiteindelik: "my dowe, mank, manies-depressiewe vrou".

Die verwyt van "flat characters" is dus hier om nog 'n rede nie ter sake nie. In *Pour un nouveau roman* bestry Alain Robbe-Grillet die opvatting dat daar in die moderne roman geen werklike en volledige mense voorkom nie, deur te sê dat dit alleen God is wat alle mense tegelyk in hulle volledigheid en met objektiwiteit kan sien. Vir hom is dit júis menslik om gedeeltelik te sien: "Dans nos livres ... c'est un *homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine" (p. 118).

Waar die eerste persoon sentraal staan ten opsigte van die vertelling én die gebeure, kan hy deur sy blote teenwoordigheid 'n natuurlike eenheid en binding aan die verhaal verskaf. Kannemeyer stel dit so: ". . . die 'ek' wat vertel, los die ordening van die verhaal op 'n maklike wyse op deurdat hy as't ware die hele vertelling kan 'dirigeer' ". (p. 81, *Die Stem in die Literêre Kunswerk)* en Shipley sê dat die "ek" as't ware dien as die sement wat die verskillende verhaalblokke aan mekaar heg. *(Dictionary of World Literature).* Hierdie samebindende funksie van die eerste persoon is baie belangrik in albei die boeke;

in *18-44* omdat die chronologiese volgorde byna geheel en al verbrokkel en in *Isis* . . . omdat die persoonlikheid van die reisiger in die meeste reisverhale die opvallendste en byna die enigste samebindende faktor is.

Wanneer ons aanhoudend gekonfronteer word met dit wat met 'n spesifieke karakter gebeur, hoe hy daarop reageer en daaroor voel, is dit vanselfsprekend dat dit 'n interessante en verwikkelde mens moet wees, anders sou hy nie ons aandag voortdurend kon boei nie. En waar hy 'n baie sterk neiging tot introspeksie het, is dit belangrik dat sy bieg of belydenis of selfondersoek nie neulerig en vervelend moet word nie. In albei die boeke is die subjektiewe en mymerende gedeeltes gebalanseer deur die rapporteer van tonele en handelinge in 'n gedramatiseerde vorm; Y dramatiseer selfs sy vrese en sy probleme in die vorm van beelde. In albei die boeke speel die vertel van sy drome 'n belangrike rol in die aanbiedingswyse. Hy vertel sy drome dikwels en in groot detail en meestal sonder enige toeligting of enige poging om die geldigheid en toepaslikheid daarvan te verduidelik.

Soms aksentueer die drome op 'n beeldende wyse dit wat ons reeds weet, soms weerspieël of simboliseer hulle sy ondervindings en soms tree hulle op as waarskuwings. In *Isis* . . . bevestig sy droom oor die Gotiese kasteel, terwyl hy met Karin Manlichter dans, sy identifikasie met Faust, en in *18-44* is sy droom oor die meer wat nie vol is nie 'n waarskuwing of 'n weerspieëling van sy vrees dat hy nie die vier vroue of die vier aspekte van sy persoonlikheid byeen kan bring nie. Sy angs kry in *18-44* gestalte in die trein wat van Wes na Oos gaan beweeg, en sy gevoel van naderende onheil kry vorm in die driehoek, gevorm deur die Kosak en sy twee handlangers. In *Isis* . . . kry sy bemoeienis met en vrees vir die dood vorm in die persoon van Mary-Jane Hudson. Sy was die eerste van die verskyningsvorme van Isis wat hy ontmoet het en hy het haar sien sterf. Vir die res van die reis verskyn sy telkens aan hom wanneer hy die teenwoordigheid van die dood aanvoel of gewaar.

Y se ondersoek geskied op 'n genadelose nugter en selfs spottende wyse. Die speelse, spottende houding waarmee hy andere bejeën, word teen homself ook gerig, tesame met die volle krag van sy ironie. Dit is een van die mees simpatieke eienskappe van hierdie verteller; dat hy nie net vir andere nie, maar vir homself ook, kan lag. Hy spot met die kontradiksies in sy lewenswyse: "Ek omgord my lende om weerstand te bied teen inflasie terwyl ek met 'n Ford Mustang ry om Namakwalandse gousblomme te sien 'n paar honderd myl weg in die gramadoelas". (p. 6, *Isis* . . .) en hy lag vir sy valse voornemens: "Ek is versadig van liefde nadat ek by my Rus was en my onmiddellike voorneme is om haar nie weer te sien nie". (p. 18, *18-44).* Hy gewaar selfs die lagwekkende in sy vurige liefdestonele: "Karin . . . vryf liggies haar koel Germaanse wang teen myne terwyl haar hande myne in louwarm water bad". (p. 53, *Isis* . . .). Hy doen op 'n baie saaklike wyse verslag van die rampe wat hom tref of die lyding wat hy verduur, want, sê hy vir mej. X: ". . . al is rampe eenvoudig en duidelik soos saaklike berigte in koerante." (p. 53, *18-44).* In *Isis* . . . gee hy op 'n terloopse en oënskynlike onbewoë wyse te kenne (te midde van aanmerkings oor sy aktiwiteite om sy persoon te verfraai): "Ek dink aan

Mary-Jane Hudson en vind tot my verbasing dat ek die afgelope kwartier besig was om te huil" (p. 19, *Isis* . . .). Die verslag wat hy gee van die episode waar die Kosak en sy handlangers hom "in repies" slaan, geskied op 'n wetenskaplik-ontledende wyse: "Mens kan 'n sekere mate van kliniese bevrediging vind in die wyse waarop hulle die taak verrig. Uit 'n ander oogpunt kan 'n mens 'n sekere belangstelling vind in die wyse waarop die knolskrywer sy arms verkeerd ophef, en 'n hou in die maag kry; . . . (p. 17, *18-44)*.

Emotiewe gedeeltes word meestal geneutraliseer deur omringende saaklike gedeeltes, soos in *Isis* . . . waar sy hoogdrawende bieg teenoor die priester gedurig onderbreek word deur 'n uitvoerige verslag van wat hulle drink of besigtig, of deur opgetoë uitroepe soos: "Hoe lieflik is Sagunto." (p. 47). Ons kry sodoende 'n kombinasie van emosie en deurdringende selfondersoek. Hierdie nugtere ondersoek van gedagtes en gevoelens word vergesel van 'n byna onttrokke beskouing daarvan.

Die algemene opvatting dat die ek-vertelling noodwendig 'n intieme en gemoedelike atmosfeer tussen die verteller en die leser skep,[1] is nie in hierdie geval van toepassing nie. Daar bestaan wel 'n aansienlike mate van identifikasie met die hoofpersoon en sy probleme, waarskynlik geskep deur die feit dat ons byna saam met hom die dinge beleef. Ons sien sy gekwelde gemoed "aan die werk" en ons deel sy herhaaldelike "weemoedige ontnugterings." Ons kan saam met mej. X sê: "Ek kyk nie meer na jou nie; ek sien deur jou oë . . ." (p. 42, *18-44)*. Maar, en dit is belangrik, mnr. Y se oë kyk na homself vanaf 'n aansienlike afstand, in so 'n mate dat hy dikwels na homself verwys in die derde persoon. Dit is asof hy in sy hoedanigheid as waarnemer homself kan distansieer van sy belewenisse sodat hy byna van buite af na homself kan kyk. Dit word soms bewerkstellig deur die feit dat Y terugkyk na homself op 'n vroeëre stadium van sy lewe. Hy is nou 'n "sadder and wiser man" en kyk vanaf 'n natuurlike afstand na sy destydse reaksies en sy dikwels onvoldoende insig. Dit word beklemtoon deur tussenwerpsels soos "ek besef nou"; "nou besef ek dit eers" en "ek het nooit besef nie".

Daar word dikwels gesê dat in 'n vertelling in die eerste persoon, waar die eerste persoon ook die protagonis is, dit 'n probleem is dat hy homself nie van buite af kan sien nie;[2] hy kan homself van binne af buitentoe karakteriseer, maar nie van buite af binne toe nie. Om hierdie probleem op te los, kan hy na homself kyk in 'n letterlike of 'n figuurlike spieël. Y kyk dikwels na homself in 'n letterlike spieël: "Die spieël was nuut en wreed en het al my 46 jaar se letsels tot in die fynste besonderhede getoon". (p. 77, *Isis* . . .) of: ". . . en toe sien ek oor haar skouers ons beelde in die ruit . . . — eers háár gesig, vertrek in 'n uitgelate lagbui, en dan myne, beteuterd van bekommernis" (p. 24, *18-44)*. Meer dikwels kyk hy na homself deur onsimpatieke of onverskillige oë. Voor 'n ontmoeting met die Rus in die park, sien hy homself as't ware deur die oë van die vreemdelinge in die park: ". . . wéét daardie paartjie om die draai tussen die kanna's dat die 44-jarige, wat

so viets met sy suedeskoene deur die douvars gras loop, ook 'n afspraak het . . ." (p. 16, *18-44);* of deur die oë van die Kosak sien hy homself as 'n "onskadelike mannetjie" (p. 27, *18-44).* By die Huerta kyk hy deur oë van die "starende toeriste" na homself as "die man in sy jas wat oor die meer kyk . . ." (p. 39, *Isis* . . .).

Nog 'n wyse waarop Y sy lotgevalle in perspektief plaas, is deur homself nie net as 'n "lydende enkeling", te sien nie, maar ook as deel van 'n groter geheel. Vandaar ook die naamloosheid; hy staan net bekend as Y en hy is een van miljoene middeljariges: ". . . en my lot is die lot van almal wat middeljarigheid teësinnig ervaar" (p. 12, *18-44).* Hy sien homself as een van 'n hele geslag, die "lost generation" van die twintigerjare: "Arme sproetgesiggies, arme kwelende suigelinge van die jare twintig — dertig, wat vandag in parke wandel en hulleself hel gee vanweë hulle vrees" (p. 96, *18-44).* Maar hy is veral een van die baie mense wat vandag leef en "onderhewig (is) aan dieselfde tolskuld van ons tyd" (p. 79, *18-44).* Wanneer hy homself in *Isis* . . . bekendstel, sê hy: "Ek is deel van ons tyd en my hele bestaan is 'n beskuldiging teen ons tyd indien mens geneë sou voel om die tyd te blameer vir dinge wat ons nie verstaan nie" (p. 6-7, *Isis . . .).* Op hierdie wyse word sy persoonlike lotgevalle gebalanseer.

Henry James het gesê: "the first person, in the long piece, is a form foredoomed to looseness." (Aangehaal deur Leon Edel: *The Modern Psychological Novel, p. 35).* Dit is dan weer eens 'n gevaar waaraan Leroux ontkom het, want albei die boeke het 'n definitiewe vorm. Uitwendig word dit gegee in albei die aanvangshoofstukke wanneer die titels, of die formules wat aanleiding gegee het tot die titels, verklaar word. Die ontmoeting van 18 met 44 (mnr. Y en mej. X se ouderdomme onderskeidelik) is betekenisvol genoeg om selfs die jaar 1844 van belang te maak. Die verhaal strek dus nie alleen oor die jaar van Y en X se korrespondensie (18-44 — 19-45) nie, maar ook oor die honderd jaar tussen 1844 en 1945. Die boek is saamgestel uit dit wat gebeur in die jaar van die korrespondensie, maar ook uit momente tussen sy eie 18e en 44e jaar wat vormend of bepalend gewerk het op sy huidige situasie. Die verhaal word geensins op 'n chronologiese wyse vertel nie; die tydspatroon is baie ingewikkeld en word gekontroleer deur die krag van sy geheue en die mag van sy verbeelding. Dis veral sy verbeelding wat aanleiding gee tot die variërende en wisselende kombinasies en patrone wat hy in sy verhoudings met die vier vroue sien. Die verhoudings word verder gekompliseer deur die feit dat hy, in sy pogings om 'n sintese te bereik, die vroue oor en oor met mekaar vergelyk en hulle vertel van mekaar.

Hy spring heen en weer in die tyd, maar ook tussen die verskillende verhoudings en vroue. Hulle verteenwoordig verskillende wêrelde en verskillende emosionele klimate. Teen die agtergrond van elke wêreld, haal Y sekere episodes op wat nie deel uitmaak van 'n chronologiese patroon nie, maar wat almal bydra tot die skep van 'n spesifieke atmosfeer, of wat 'n essensiële deel vorm van 'n sekere reeks gebeure. Die oorgange word vergemaklik deur Leroux se bekende herhalings-

tegniek wat hier, afgesien van sy ander funksies, ook dié waarde het dat hy deur middel van herhalings as't ware 'n omgewing of wêreldjie bou om elke vrou en elke verhouding. (Mej. X is die enigste een wat hom aanspreek as "mnr. Y", briewe en tekeninge is deel van hulle wêreldjie; die Rus word herhaaldelik gesien teen die agtergrond van die leë, groen pagode en die driehoek van haar man en sy twee handlangers; sy tante beweeg teen die agtergrond van haar estetiese man, koringlande en utopiese dae; sy vrou se blou oë, haar sesvoetliggaam en die bloed en ys van haar slagtersvader is deel van haar omgewing). Op die wyse kan hy sondermeer sê: "sy skryf vir my: mnr. Y, mnr. Y . . ." en dan weet ons dis mej. X waaroor dit gaan, of hy kan skielik praat van "haar sesvoetliggaam" en dan weet ons dat hy van sy Walkure praat.

So vorder die verhaal dan broksgewys en oënskynlik ordeloos, maar deur middel van herhalings, interpretasies en kruisverwysings ontwikkel 'n verstaanbare geheel wat tekens dra van 'n baie spesifieke patroon. Robert Liddell haal in dié verband die verhaal van Medea op: "The sorceress Medea cut an old ram into pieces, boiled them in a caldron of water with a few herbs, and out jumped a fine young lamb. She persuaded the daughters of Pelias to try a similar experiment upon their father in order to rejuvenate him. It was a trick, and they found that they had only made him into soup.

"So, when we are invited to admire the 'broken-timescheme' or some other experiment . . . it is proper to inquire: Has the novel sprung with renewed life from the caldrons or have they merely made soup of its poor old bones?" (p. 29, *Some Principles of Fiction)*.

Dit is weer eens 'n bewys van Leroux se komposisievermoë dat die verbrokkeling in *18-44* gelei het tot 'n uiteindelike verjonging en vernuwing en nie tot 'n sopkokery nie.

In *Isis* . . . is die tydsaanwending baie meer chronologies omdat die reisverhaal as't ware 'n chronologiese volgorde vereis; die reis het tewens 'n spesifieke begin- en eindpunt in die tyd. Y stel homself bekend, vertel van sy voorneme om op reis te gaan, bespreek sy plek, berei hom voor vir die reis, gaan op reis en kom terug. Hy vertel min of meer konsekwent dit wat met hom gebeur vandat hy wakker word, wat hy alles sien en eet, hoe hy sy middagslapie geniet en hoe hy uiteindelik gaan slaap.

Dit alles word gekontroleer deur sy soektog na Isis en sy hardkoppige en soms patetiese wil om in alles wat met hom gebeur, hoe toevallig of onbelangrik ookal, aspekte van Isis te wil sien. Die Isismite het 'n baie belangrike vormgewende funksie. Hy verduidelik die omdraai van die mite: dit is Osiris wat Isis moet soek en hy vertel in die aanvangshoofstuk in hoeveel verskyningsvorme Isis aangetref kan word. Dit gee aanleiding tot een van die vernaamste bindingsmiddele naamlik die lysie waarop hy telkens die name van Isis se fragmente wat reeds aan hom geopenbaar is, aftel. Verdere bindingsmiddele is sy bemoeienis met die dood; sy toenemende bemoeienis met Bettie se verhaal en dié van die begrafnisse van sy ooms; die misterieuse geklop aan sy kamermure ensomeer. Daar is ook sekere "reisgeselle" wat kom en

gaan en Y vir sekere periodes van sy reis vergesel: die priester en die Neger tesame met die homoseksuele dwerg. Die hekseverskynsels (visioene van vorige ontmoetings met Isis) sluit op gegewe momente by hom aan en kan ook in 'n sekere sin gesien word as reisgeselle.

Albei die boeke is geskryf uit 'n agterna-perspektief en tog slaag Y daarin om aan sy vertelling 'n illusie van onmiddellikheid en gelyktydigheid te gee. Hy doen dit deur tonele en gesprekke direk weer te gee, maar ook deur herhaalde vrae wat hy tot homself rig wat 'n illusie van onsekerheid skep, asof hy self nog nie weet wat gaan gebeur nie. In *Isis* . . . vra hy homself dikwels af: "Sal ek Isis in Griekeland vind?" en in die vliegtuig op pad na Griekeland wonder hy: "Sal ek in Griekeland, soos in Faustus II, 'n kontak vind sodat selfs my Skaduwee bevrees word? Sal die avontuur nóú begin na die ongepeilde dieptes van die Kollektiewe Onbewuste?" (p. 115).

Alhoewel Y se ek-vertelling in sommige opsigte verwantskappe toon met die bewussynstroomromans — die vertelling gaan immers dikwels oor in 'n gedagtepraat, is daar belangrike verskille tussen dit wat hier plaasvind en dit wat by die bewussynstroomromans gebeur. By laasgenoemde word die vertelling gefiltreer deur die bewussyn van een of meer karakters en die "ontmoeting" met die gedagtelewe of bewussyn word so direk moontlik gegee, byna soos 'n kamera of 'n bandopnemer dit sou kon registreer. By Y se vertelling het ons te doen met geformuleerde gedagtes, die materiaal word as't ware eers "vertaal" in die bewoording van die verteller en hy organiseer, interpreteer en lewer kommentaar op dit wat in sy bewussyn aangaan. Humphrey sê: "Stream of consciousness represents the content of consciousness in its inchoate stage before it is formulated for deliberate speech . . . In short the monologue is represented as being completely candid, as if there were no reader" (p. 25, *Stream of consciousness in the modern novel)*.

In nie een van die boeke is dit die geval nie — 'n leser of toehoorder word veronderstel. Dit is gevormde materiaal en in die proses van vorming was dit belangrik dat dit gevorm is met die doel om dit te boek te stel. In *Isis* . . . word die "epiese situasie" van die verteller reeds in die aanvangshoofstuk gegee: die knolskrywer begin tik aan sy boek met dieselfde titel as die een wat ons besig is om te lees. Die eerste woorde wat hy tik, herken ons as die aanvangswoorde van die hoofstuk wat ons so pas gelees het. Met ander woorde, die boek wat ons besig is om te lees, is die boek wat hy besig is om te skryf. Hy hou dan ook toekomstige lesers in gedagte; waar hy dit het oor die Neger, sê hy: "Ek noem dit slegs om hom 'n sekere status te gee indien my Fascistiese oom eendag hierdie boek van my lees" (p. 74).

In *18-44* word die epiese situasie eers aan die einde gegee; dis eers in die laaste woorde van die boek dat ons besef dat die boek wat hy nog gaan skryf, die een is wat ons so pas gelees het. Hierdie verskuiwing werp dan 'n geheel nuwe lig op die boek wat dit heeltemal verskillend maak van die bewussynstroomroman.

In haar verhandeling oor die bewussynstroomroman noem E. Kritzinger as belangrikste eienskap: ". . . dat die ervaring nog lewend is

en nog nie staties geword het nie. Die karakters is op weg na groter insig in die werklikheid, maar hulle het die einddoel nog nie bereik nie. Daar bestaan vir hulle nog geen vaste punt vanwaar hulle die stroom indrukke weer kan opdiep en weer eens in oënskou kan neem nie" (p. 17). Vir Y bestaan daar wel so 'n punt: die oomblik wat hy sy pen opneem om sy boek te begin skryf. Die gebeure of emosies is vir hom in so 'n mate "verby" dat hy dit kan rangskik in romanvorm. Hy skep alleen maar die *illusie* dat hy nog op weg na so 'n punt is, dat hy midde in 'n reeks ervarings is waaruit hy eendag 'n roman sal vorm.

In *18-44* het ons 'n interessante toevoeging hiertoe, in die sin dat Y ook sy gedagtes moet formuleer vir 'n geskape toehoorder binne die romanwêreld. Hy bied sy vertelling aan asof hy dit vertel of skryf aan mej. X. Dit veroorsaak altyd 'n mate van selfbewustheid by 'n verteller as hy bewus is van 'n toehoorder. Mej. X is 'n toehoorder wat vir hom onbekend is en wat ver genoeg verwyder is wat jare, agtergrond en lewenservaring betref sodat hy sy gedagtes versigtig moet formuleer om seker te maak dat sy sal verstaan waarvan hy praat. Daarom word sy vertelling voortdurend onderbreek deur aanmerkings soos: "dis moeilik om dit vir jou te verduidelik mej. X" of "Begryp jy iets hiervan, mej. X?"

In sy "Belydenis van 'n kortkunsbeoefenaar" sê Hennie Aucamp: ". . . as ek na die jongste verhale van John Updike, Katherine Anne Porter, Ingeborg Bachmann e.a. kyk, kry ek die indruk dat die *ek*-vorm al gewilder word. Of dit nou gebeur omdat die skrywer, paradoksaal genoeg, in die *ek* van sy verhaal wil loskom van homself, of bloot 'n beknopter verhaal wil bou, of 'n intieme atmosfeer tussen hom en sy leser wil verseker, moet uit die verhaal self afgelei word." (*Standpunte* Nr. 85). Soos so dikwels die geval is in die literatuur, blyk enigiets moontlik in die hande van die kunstenaar. Wat belangrik is, is dat dit 'n bewuste keuse met spesifieke gevolge vir die werke is.

In die reeds genoemde gesprek sê Leroux: "Ek het met opset die eerste persoon geneem. Dis moeilik om te sê hoekom, maar jy kan iets heeltemal op 'n ander manier benader as jy dit in die eerste persoon doen. Daar is 'n sekere beperking, dis waar, maar aan die ander kant gee dit jou groter geleentheid om te kan rondspring, soos ek byvoorbeeld rondgespring het in *Isis* . . . Jy kan twee, drie lyne gelyk vooruitvoer wat jy moeilik kan doen as jy in die derde persoon skryf" (p. 55, *Gesprekke met Skrywers* I).

Hier het Leroux deur middel van 'n medium wat Henry James beskou het as 'n "naïve and inferior medium" (aangehaal deur George Steiner in *Tolstoy or Dostoevsky*, p. 280) soms ten spyte van die beperkinge van sy medium, soms met die hulp van hierdie beperkinge, kunswerke geskep wat in geen opsig "naïve" of "inferior" is nie.

VERWYSINGS

1) Wanneer 'n mens praat van 'n "algemene opvatting", is dit waarskynlik nodig om na verskillende opinies te verwys:

(a) GRABO, Carl H.: **The Technique of the Novel,** p. 73: "The employment of the first person does two things: it creates a sense of intimacy which the impersonal 'he' does not convey . . ."

(b) SHIPLEY: **Dictionary of World Literature,** p. 439: "The emotional experience in a first-person tale is told from the heart, thus is usually more intimate and intense than one told from outside. The 'I' promotes intimacy."

(c) BROOKS & WARREN: **Understanding Fiction,** p. 664: "First person narration tends to shorten the distance between the reader and the fictional character."

(d) AUCAMP, Hennie: "Die Belydenis van 'n Kortkunsbeoefenaar." **Standpunte 85:** 'n Populêre opvatting wil dit hê dat die **ek**-verhaal altyd 'n sfeer van intimiteit tussen verteller en leser skep . . ."

2) (a) GERHARDT, M. I.: **Iets over het gebruik van die eerste persoon in verhalend proza,** p. 17: "De subjectieve verhaaltrant kent noodzakelijkerwijze slechts één perspectief, die ik-figuur ziet zichzelf en de hem omringende wereld door zijn eigen ogen, met alle beperkingen van dien, en het door hem vertelde verhaal kan nooit aan deze beperkingen ontkomen. Reeds in het zuiver practische vlak doen deze zich gevoelen, bv. wanneer gebeurtenisen verhaald moeten worden waarvan de verteller niet op hoogte kan zijn. En zo ook wat het uitbeelden van de figuur zelf betreft. Een "ik" kan niet buiten zichzelf treden en zichzelf onder een andere gezichtshoek bekijken."

(b) SHIPLEY: **Dictionary of World Literature,** p. 439: "This internal viewpoint also has disadvantages . . . the hero can analyze himself, only from inside out, not from outside in."

(c) ROMBERG: **Studies in the narrative technique of the first-person novel,** p. 59: "The narrator can see everything and everyone moving within his field of vision, in the most self-evident manner conceivable, but he cannot look upon himself from outside."

LYS VAN AANGEHAALDE WERKE

AUCAMP, Hennie: "Die belydenis van 'n kortkunsbeoefenaar". **Standpunte.** Nr. 85.

BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn: **Understanding Fiction.** New York, 1959.

EDEL, Leon: **The Modern Psychological Novel.** New York, 1955.

GERHARDT, M. I.: **Iets over het gebruik van de eerste perzoon in verhalend proza.** Groningen, 1953.

GRABO, Carl H.: **The Technique of the Novel.** New York, 1964.

HUMPHREY, Robert: **Stream of Consciousness in the Modern Novel.** Berkeley, 1968.

KANNEMEYER, J. C.: **Die stem in die literêre kunswerk.** Kaapstad, 1965.

KRITZINGER, Eleanor Elizabeth: **Die toepassing van die tegniek van bewussynstroom in enkele Afrikaanse romans.** (M.A.-verhandeling). Pretoria, 1968.

LEROUX, Etienne: "In gesprek met F. I. J. van Rensburg." **Gesprekke met skrywers 1.** Kaapstad, 1971.

LIDDELL, Robert: **Some Principles of Fiction.** London, 1953.

ROBBE-GRILLET, Alain: **Pour un nouveau roman.** Paris, 1963.

ROMBERG, Bertil: **Studies in the Narrative Technique of the First-person Novel.** Stockholm, 1962.

SARRAUTE, Nathalie: **L'Ere du Soupçon.** Paris, 1956.

SHIPLEY, Joseph T. (samesteller): **Dictionary of world literature.** New Jersey, 1962.

STEINER, George: **Tolstoy or Dostoevsky.** London, 1967.

I. L. DE VILLIERS

THOMAS

Jesus sê vir hom: Omdat jy My gesien het, Thomas, het jy geglo; salig is die wat nie gesien het nie en tog geglo het. — Joh. 20:29.

miskien het ek te gou gepraat
die aand toe al die deure na die straat
klaar vir die nag gesluit was ons was bang

skielik was Hy daar sy spraak
was nog dieselfde sy gestalte anders
helder half-deursigtig
Hy't gesê ek kon maar aan Hom raak
soos ek gevra het
— hoe het Hy geweet? —
voor ek sou glo

ek't my geskaam die ander kyk toe so
na my met 'mos gesê'
hulle het vergeet
ék het agter Hom gegaan
toe Hy betanië toe wou dwing
hulle hele lot het lank bly staan
oor hulle bang was vir die jode daar

die laaste aand ons het nog saam geëet
toe sê Hy dat ons alles weet die weg
die waarheid en die lewe ek't gesê
nee Here ons weet níé

wys soos filippus vra vir ons die Vader
die koninkryk waarvan U altyd praat
die mense skreeu vir U hosanna op die straat
en U sê U gaan weg
ons moet maar net vertrou
alles is goed en reg
wat van u koningskap
wat nou?

alles was dié nag donker na die groot hallél
wou Hy opsluit getsémane toe gaan
maar ek moes buite wag
net drie dié drie kon saam
nog dieper in

ek het geweet dis die begin
van smarte van die einde

watter sin het dit om laatnag nog te bid
ons hét mos al gebid
klaar by die bitter sous
toe't ek geslaap

maar ook nie lank nie
Hy is middernag gevang
die vrydag het ek Hom sien hang
en gou weer koers gekry bang vir die skare
daar was baie daar ek wou nog brood koop
langs die ou antonnia was honger laas geëet
toe Hy geleef het maar die plek was toe dit was
amper die sabbat van die fees

ek was vir goed genees
van drome en gesigte
op die end
loop alles uit op nul

toe na 'n tyd laat weet die ander spul
ou petrus ook johannes en jakobus
en die vroumens van magdala
dat Hy leef en buitendien
wou weet waar ek was

ek't gesê ek wou eers sien
en waar die spykers in is vat
en ook die spies
maar moet erken
ek was nuuskierig
immers orals in die strate
was die storie van die groot komplot
en dat sy grafplek leeg was
sy dissipels ek verbeel jou ook
sou Hom die nag gesteel het

ek was nooit versot
op stories nie ek vra net feite
maar toe Hy daar voor my staan
'blaker ek uit my Here en my God

nou is ek oud klaar en gedaan
was al te voet die berge oor
en t'rug tot aan die kus van malabar
gepreek die Heer het opgestaan
Hy't selfs gesê ek kon maar aan Hom raak

wat maak dit saak
ek hét Hom mos gesien
maar tog partymaal al gedink
let wel net in die stilligheid
ek sprak hieroor geen sprook
al wás Hy daar
moes ek gevoel het ook

LAASTE LAG

Israel/Siriese grens. Golan hooglande, 11 Februarie 1975.

die twee oues het glo só gelag
dat die trane oor hulle wange gerol het
tot by die skubbe aan sarai se keel
en die moesies in abram se baard

toe het hy skielik gestop
skaam vir die één God sy God díé God van Bo
oor sy kierie geloer kop geskud hardop
gewonder hoe God so-iets kon glo

'n manlike kind. geslag
en die drif van die jeug,
van die nag was klaar vir hom min:
ag die Heer moes verskoon dat hulle lag.

die stuitigheid, gie-gie het ismael geskimp
op dié agste dag: is hulle nie oud nie
hie-hie is hulle nie stout nie
ha oud maar nie koud nie

en die sogende sara was suur: abrahám!
wys jou gesag sy gedrag
gee my aanstoot stuur hom weg
met sy ma nog vandag,

nog vandag waar ek staan op die hoogte van golan
kaal niemandsland waar elke paar tree
stens in die klippe nesgemaak het
onder die wit pluime van phantoms

vuur jong besnedenes kort-kort op mekaar
snags praat hebreërs bedees in die kampe
en die geeste van ou vroue
loer uit blink lope in die maanskyn

hý mag terugkom
sy kinders se kinders
soos miere uit skietgate borrel
of een-een stil met 'n bom

of 'n mes op 'n gorrel
sara se kinders dood
kirjat shimona, ma'aloth
in groepies kibboetse stroop

by *en gev* is laasnag
twee vroue koelbloedig geskiet
hulle het water gaan haal
een het verwag

God u neem lank en u swyg
netsoos destyds hoe ver is u Dag
van versoening of bly
"Hy wat in die hemele woon" aan die "lag"?

CHARLES LAMB

mary is mal mary my suster my fatale *femme*
óns flikkering het een aand skielik in haar opgevlam
sy't ma gemoor en ék *the superannuated man*
is lewenslank gevonnis tot haar oppasser haar lam

HEWITT VISSER

STILLEWE

hoe droër en hoe dooier
hoe makliker verskuiwe blare

stof is ook altyd in beweging
wrakhout en geplukte vere

kieselstene wat oor rotse klater
afgronde in is kil onder die geraamtes

stil klippe is bemos en die stil hout
gewortel in die modder hou sy blare
groen oor die tortelduif se warm vere

H. A. ABBOTT

FICUS SOLDANELLA. (ROTSVY)

Hoe potsierlik sit jy,
soos 'n invalide;
met jou mismaakte knietjies
slap gevou om 'n klip.
Jou groen kombers styf toegevou,
skik jy jou maar telkens,
met jou blare, na die son.

MOSAIEK

Erns is my lag
en lig my
duister woorde
deur hierdie prikkelende setmaat:
mosaïek
van lig en grond.

J. C. STEYN

FEBRUARIE 1976

Slegs twee keer bloei
Stellenbosch se wonderblom
Victoria Amazonica
aan die suiderbrandpunt
van Afrika —

die eerste nag wit
sy sterwensaand rooi:
die wondernagbloei
hoe rooier hoe mooier.

En 'n seun van Brandvlei
op Boomseputs begrawe:
weerman Johannes Bruwer:
geveg, geskiet, doodgebloei —
hoe rooier hoe dooier.

Om te sneuwel is skoon
vir 'n volk in die branding:
die wit bloei die wonder
hoe dooier hoe mooier.

GERRIT FOURIE *

HEBBAN OLLA VOGALA . . .

. . . ja, maar is ons voëls?
Indien wel, voëls van 'n vreemde veer
wat paar waar ons toevallig
twee-twee grondvat, juis sonder hoop
op eiers, en onbevrees, ongeërg van maat
midde-in seisoen verander, wat skarrel
van nes tot nes met meer en nog meer
dons en uitsig, wat met kos eekhoring
speel, wat die koekoek tussen ons eie
afknou en verwaarloos, wat die jonges
uitsmyt sonder kennis van vlieg,
wat veg teen ons eie met snawel en klou
verby die natuurlike meeding om kos, maat
en nes, wat hoër vlieg as die maan
maar tóg vreeslik presteer wat betref
voëlverskrikking . . . Snaakse voëls.
Dalk moet ons eers voëlwees goed aanleer
voor ons neste begin, ek en jy . . .

3 . . . , ja, 4 . . .

(ek raak die keel waarin jou hart klop,
hartklop in my keel, en streel
en voel die koel omronding
rondom koepel, soepel weelde, heel
en glad, dun vlies soos fyn fluweel,
gebrei, deur weer ontsien, versterk
deur eeue se vernuf en teel
en paar en keur van maat,
met ligte dons van boomvarsperskes, huid
wat lewe, tril, beweeg en stulp
terwyl die stroom verbypols met die stoot
van die sterk spier, die krag
van bloed vars-tintelend met lug
en nuwe asem, suurstof, brandstof,
plofstof wat ontbrand waar denke sku
uit borrelende kolkings van neurone bruis,
gevoed deur ver tradisies, deur die nóu,
die ingebore en die aangeleerde, vars
én oud, uniek, tot vertes groot in staat,
gevul met als van menswees, vry
van laagheid, wat die roer van lid
en ledemate ken, beheer: die loop,
die sit, die dans, die warm stoei
en spanwerk van die liefde, van die lonk,
die weer, oplaas die swik, èn hard
èn sag, die rus; verwikkelde geheel . . .) (Spr. 30:18)

---

* Die twee gedigte van Gerrit Fourie is geneem uit sy bundel **Bokas en ondertoon** wat eersdaags by Perskor verskyn.

UITTREKSELS UIT 'N TOESPRAAK VAN *MNR. C. R. SWART*, GEWESE STAATSPRESIDENT, BESKERMHEER VAN DIE AFRIKAANSE SKRYWERSKRING, GEHOU VOOR DIE SKRYWERSKRING TE PRETORIA OP *15 OKTOBER 1974*

'n Hele aantal jare gelede het ek die voorreg gehad om 'n eetmaal by te woon van die Skrywerskring te Pretoria en u daar toe te spreek. Daarna, nadat ek as Staatspresident afgetree het, het die eer my toegekom dat u my benoem het tot Beskermheer — iets waarvoor ek vanaand my erkentlike waardering betuig. Dit is daarom dat ek nou weer gekom het, sodat u darem nog kan sien hoe ek lyk en of u my nog ken. Ek was 'n tyd gelede in Durban en daar, in 'n hysbak, kom ons saam af met 'n klompie mense en 'n dame sê vir my — destyds was mnr. Fouché Staatspresident en hy was toe ook in Durban — sy sê vir my: "You know, you look very much like the State President." "Do you think so?" sê ek. Sy sê: "Yes, haven't people told you so?" Ek sê: "Yes, some people have said so." Toe stap ons uit en ek sê: "I want to tell you a secret. I used to be the President myself." Sy sê: "Oh no, you can't fool me!" So gaan dit soms in my dag . . .

* * *

Ek het aan die Voorsitter gesê, ek wil nie 'n toespraak hou nie. Ek wil eintlik sommer bietjie gesels. Ek stel my voor, ek sit nou daar in die rystoel, ek is 'n ou man wat kàn gesels, ek maak my boek van gedagtenisse oop en met die verkyker van herinnering kyk ek so terug op dinge daar in die verlede, goedjies wat u miskien sal interesseer — dinge in verband met ons Afrikaans en ons skryf in Afrikaans in daardie dae wat ek en my tydgenote deurgemaak het. Ek sal so 'n bietjie gesels oor die tyd toe ons nie Afrikaans mog skryf nie en ook nie kon skryf nie. Daarna mog ons dit skryf maar ons kon nie. En uiteindelik het die dag aangebreek toe ons darem Afrikaans geken én dit ook kon geskryf het!

Ek wil hê u moet met my saamgaan na daardie dae so aan die begin van hierdie eeu, toe ons Afrikaners en ons taal so 'n bietjie begin kop uitsteek het na die Engelse Oorlog; maar dit het maar moeilik gegaan. Stel u net voor: ons jong Boeresseuns kom skool toe na die oorlog, baie van ons op taamlik gevorderde leeftyd. Ons kom in die skool en die enigste taal wat jy daar hoor, is Engels. Afrikaans mag jy nie praat nie en mag jy nie skryf nie; hy is maar net 'n ding; hy is 'n taal in 'n vreemde wêreld en hulle volg die onpedagogiese beginsel dat jy moet leer, nie van die bekende na die onbekende nie, maar deur die onbekende na die meer onbekende.

'n Tyd gelede het ek gekyk na my eksamenvraestelle wat ek nog altyd gehou het van daardie dae af toe ons naderhand begin het om 'n ander taal as Engels te leer. Jy moes Engels neem, maar dan was daar 'n keuse uit 3 tale. Die drie tale waaruit jy kan kies is Dutch, French en Kafir — K-a-f-i-r: so word dit gespel. Nou ja, ons het toe

maar Dutch gekies, en dan kry jy jou vraestel in Engels: "Dutch paper". En dan sê hulle: "Translate the following into English. Translate the following into Dutch. Give the past tense of the following words. Paraphrase the following in your own words", ensovoorts. Alles van Hollands, in Engels gestel. Alles was nòg maar vreemd.

* * *

Baie van ons het toe al die drang gehad om self 'n bietjie te skryf, maar daar was natuurlik nie die minste geleentheid of aanmoediging om wat ook al te skryf nie. Dus het ons maar aangegaan met die bietjie Dutch wat ons geleer het. Nou moet jy skryf. Jy wil aan jou ouers 'n brief skryf. Jy skryf Engels, natuurlik, want jy kan mos nie met jou ouers in daardie moeilike taal, Nederlands — die wonderlike Nederlands — gesels nie. Jy kan nie die "de"- en "het"-woorde onderskei en nog belangrike dinge vir jou ouers skryf nie. Jy skryf dan maar in Engels. — Ek dink altyd aan 'n grap van ons eerste Administrateur van die Vrystaat, dr. Ramsbottom. Hy het gesê: "Ag nee, dit is baie maklik om te onderskei tussen de- en het-woorde. Alles wat sleg is, is 'het' en wat goed is, is 'de'. Byvoorbeeld: 'n mens sê *het* Goewernement, *het* Parlement, maar as daar by die volgende verkiesing 'n goeie regering aan bewind kom, sê jy *de* Regering, *de* Volksraad en *de* Senaat."

Maar al was Nederlands moeilik, dit was ons taal en ons moes dit handhaaf. Hier in 1913 hou ons studente toe oor die hele land taaldemonstrasies om te protesteer teen die veronregting van ons taal en om ons taalgenote aan te moedig om ons taal te handhaaf — maar dié taal was Nederlands. Ek het nou nog my gedenkpenning uit dié tyd: "Wij zullen handhaven".

* * *

En toe kom daar in die jaar 1917 'n eerste eksamen in Afrikaans, ingestel deur die Natalse Saamwerk-unie onder leiding van dr. en mev. E. G. Jansen, ds. Pellissier (hy was 'n broer van mev. Jansen) en prof. Besselaar. Dit was 'n lekker eksamen daardie! Jy kry jou vraestel voor die tyd en dan het jy 14 dae om dit by jou huis te beantwoord en terug te stuur. Maar nou het jy geen boeke om te raadpleeg nie; jy het geen persoon om te raadpleeg nie; elkeen skryf Afrikaans, maar weet nie of dit reg of verkeerd is nie. Ek het nou nog al my dokumente: my inskrywingsvorm, die vraestel, die uitslag — alles. Die eksaminatore het Afrikaans gespel in die Hollandse vorm . . . Maar toe ons die eerste eksamen in Afrikaans geskryf het, het dit begin beter gaan. In daardie dae van studie het ons liefde vir die literatuur ontstaan: liefde vir boeke, skryfwerk, poësie — al moes ons natuurlik altyd weer terugval op ons Nederlands. Daarin het ons ons verdiep, al het dit moeilik gegaan, al kon ons nie alles verstaan nie — tog was dit vir ons mooi: Vondel se *Adam in Ballingschap, Gijsbrecht van Amstel;* Hooft en Bredero, Multatuli . . .

* * *

Maar die daeraad het gekom en ons Afrikaanse boeke het begin verskyn. Jy kon nie maklik 'n uitgewer in dié dae vir die Afrikaanse boek kry nie! Meeste het nie geglo dat Afrikaans werklik geskryf kan

word nie, of dat mense dit sal wil lees nie. Die ouer mense het met die bietjie Nederlands wat hulle verstaan het, Nederlandse boeke gelees. Maar nou, as ek terugdink aan boeke, dan is een van dié wat ons die meeste destyds getref het, *Johannes van Wyk* van adv. J. H. H. de Waal. Hier was 'n verhaal uit jou eie land. Die geskiedenis wat ons moes leer — u onthou die eksamenvraestelle wat ek netnou genoem het — kyk, daar staan: "English History"! Daarom het 'n boek soos *Johannes van Wyk,* oor ons eie geskiedenis, vir ons soveel beteken. Ons jongkêrels het vir ons nooientjies dié boek gekoop as geskenk. — Ons was 'n klomp jong Afrikaners wat toe baie bedrywig was en baie vir Afrikaans was; en dié boek, net soos De Waal se *Die tweede Grieta* en kort daarna D. F. Malherbe se *Vergeet nie,* het vir ons van ons eie dinge vertel, vir ons dié dinge opnuut leer ontdek waarvan ons net 'n bietjie geweet het. En Leon Maré met sy *Nuwejaarsfees op Palmietfontein* het vertel van óns feeste, óns dinge . . . so lekker om daarvan te lees!

As 18-jarige seun kon ek by debatsverenigings en skole gaan praat oor die onderwerp "Is Afrikaans 'n taal?" (ek het later my notas daarvoor vir mense gewys en gehoor dat dit glad nie sleg was nie!) — my vrou, toe 'n jong nooientjie, was ook daarby om na my te luister. Ek het voorgelees uit die Afrikaanse werke wat ons toe gehad het om te bewys dat Afrikaans wel 'n taal is.

* * *

Ons Afrikaanse poësie het ons diep geraak — President Reitz se versies, al was party ook vertalings van Robbie Burns, Jan Celliers, Totius, Eugène Marais met sy wonderlike gedig "Winternag" wat ons in ons harte geruk het . . . ons het die poësie gelees, uit ons hoof geleer en by baie plekke en verskillende geleenthede voorgedra. Die gedigte van hierdie mense het vir ons in daardie tyd 'n enorme veld geopen.

* * *

Nou wil ek nie meer so ernstig wees nie, en 'n paar staaltjies vertel, want ek het die meerderheid skrywers en digters van daardie tyd goed geken, hulle ontmoet, hulle gehoor praat.

Met Pres. Reitz was ek jarelank saam in die Parlement . . . Jan Celliers het eenmaal ons Taalvereniging toegespreek. Ons het daardie aand vir hom 'n mooi vulpen as geskenk gegee, en hy het daar en dan 'n gediggie geskryf daarmee . . . Vir Leipoldt het ek goed geken — in die Kaap baie saam met hom tee gedrink in die Koffiehuis en gesels. Van hom word vertel dat daar eendag in die Kaap 'n jongman na hom toe kom en sê: "Dr. Leipoldt, ek wil u baie graag ontmoet, ek is Van Wyk Louw. Ek is N. P. van Wyk Louw, die digter." "Ek het nog nooit van jou gehoor nie," sê Leipoldt en stap weg. Dit was Leipoldt, hy kon mos soms so onbeskof wees . . . Hy was nou mos 'n kenner van allerhande soorte kosse, veral van Oosterse voedsels, en hy het die snaaksste geregte aan sy gaste soms voorgesit. Die ergste wat hy my vertel het, is die volgende: 'n groepie gaste het kom kuier, eers 'n lekker paar drankies geneem, en hier

kom toe 'n bediende in met 'n skottel vol kokende heuning. Toe bring hy 'n skinkbord met pasgebore muisies. Dan moet jy hierdie muisie aan die stert vat en so 'n tydjie in die kokende heuning hou. Dis nou glo 'n lekkerny vir die Sjinese — en hy lag hartlik daaroor! — Leipoldt was ook mediese inspekteur van skole in Kaapland. Hy gaan eendag daar by Knysna die boswerkers toespreek oor higiëne, reinheid in huise, by hul kinders, al so aan. Die boswerkers mooi daar toegespreek, hulle baie mooi vertel van gesondheidsreëls ensovoorts, en toe hy klaar is, sê hy: "Is daar enige vrae?" 'n Oubaas staan op en sê: "Mnr. Leipoldt, ons het baie mooi geluister na wat jy gesê het. Dit was regtig mooi, en ons bedank jou baie daarvoor, maar ek wil jou darem een vraag vra." "Ja, wat is dit?" "Mnr. Leipoldt, hulle sê jy's 'n Sap, is dit waar?" Leipoldt sê vir hom: "My vriend, maar dit het nou niks met die politiek te doen nie." "Mnr. Leipoldt, nee, ek wil hê jy moet my antwoord. Is jy 'n Sap?" "Ja, ek ondersteun die Suid-Afrikaanse Party," sê hy. "Nou vriende, dan bedank ek mnr. Leipoldt baie vir sy mooi toespraak en stel 'n mosie van wantroue in hom in" — en die mosie van wantroue word eenparig aanvaar . . .

Een man wat ek besonder goed geken het, was dr. A. D. Keet. Hy was 'n baie lieflike mens. Kort voor sy dood het ek hom nog gaan besoek daar by Senekal. Ja, as ek aan hom dink, dan dink ek aan 'n versie wat hy vir my gemaak het toe ek die eerste keer vir die Parlement gestaan het: "Die Advokaat en sy Kiesers" . . . 'n baie prettige ding wat ek daarna al baie voorgedra het by geleenthede. Dit het drie verse gehad — en ek het toe later nog twee bygemaak. Sal ek dit nou weer voordra? Die gehoor moet net 'n bietjie saamspeel —

As patriot ken ek geen vrees,
Want ek wil in die praathuis wees
Om ander daar 'n les te lees.
(Dan sê die gehoor:) Ou bees!

Al lank genoeg trap hul ons stert —
Ons kry die krummels en hulle kry die tert.
Ek sê vir jul ons is beter werd.
Ou perd!

Ons land sal na die josie gaan,
Al ons werke is na die maan
As ek nie hier vir julle staan.
Ou haan!

Nou kom my versies:

Vir hul gebrou is ek nou tam.
Ek sal hul opdons en bydam.
As ek daar kom staan, lyk hulle lam.
Ou ram!

Op my beloftes kan julle bou.
Wie vir my stem, kry nooit berou.
Ek vra, vir wie stem julle nou?
Vir jou!

BEDANKINGSWOORD VAN *HENRIETTE GROVÉ* BY GELEENTHEID VAN DIE OORHANDIGING VAN DIE *PERSKORPRYS 1975*, 13 MAART 1976

My twee onmiddellike voorgangers het albei, toe hulle die Perskorprys ontvang het, met baie mense en vele instansies hard gepraat, eintlik geraas. Nou verwag u dalk dat ek hulle voorbeeld gaan volg.

Maar dames en here, hulle was mans. 'n Mens luister na 'n man want hy het vuiste om krag by sy woorde te sit waar dit moet. Ek, geskape uit 'n nederige rib, het net my mond. Daarom durf ek nie ook raas nie.

Daar's egter niks wat my daarvan sal weerhou om te kla nie. Dit was immers deur die eeue die vrou se wapen by uitnemendheid. My skoonvader sou glo op 'n keer gesê het dat 'n vrou wat met mening kla, maklik 'n staalketting kan afkou. Daarom is die opskrif van my perorasie dan ook *Lamentasie van 'n hedendaagse skrywer of Klaaglied van 'n pennelekker op 'n wysie van vandag.*

U dink natuurlik dis totaal onvanpas want dit behoort tog, vir my altans, 'n heel feestelike geleentheid te wees. Ek moet liewers 'n jubellied aanhef, of 'n dankgesang, want afgesien van die groot eer my aangedoen deur Perskor het die prys besliste finansiële implikasies.

Tog, die prys ten spyt en ondanks die fees, en hoewel dit vir my vanaand baie lekker is hier, gaan ek nog kla, lamenteer, "moan" op sy Afrikaans, want dis *swaar* om vandag te skrywe; om die waarheid te sê, dis byna onmoontlik. En nou bedoel ek nie die persoonlike probleme van 'n skrywer nie, sy talent of gebrek aan talent nie, sy vormgewingsprobleme, en die vraag of hy kan spel of nie kan spel nie.

Om skrywer te wees in ons hedendaagse wêreld, dis my probleem.

U het opgemerk dat ek telkens die aksent gelê het op *moderne* wêreld, *hedendaagse* maatskappy, die situasie *nou*, die skrywer *vandag*. Dis omdat daar vir my as skrywer so 'n ingrypende verskil is tussen die *vandag* en die *gister*, die *toe* en die *nou*. Ek wil dit byna 'n tragiese diskrepansie noem.

Vroeër het 'n skrywer 'n ganse skepping as jaggebied gehad. Hy kon as hy sy storie vertel, die geskiedenis byhaal, sy volk en hulle verlede beskryf en besing... Om die waarheid te sê, hy *moes* dit doen. Dis van hom verwag. Vandag doen die geskiedskrywer dit. Gebeur daar vroeër iets belangriks, maak die digter gou 'n lied en met luit of simbaal verkondig hy dit wyd en syd. U en ek lees vandag koerante. As jy wou, kon jy vroeër salig filosofeer. Doen jy dit vandag, trap jy op die tone van die wysgeer en hy wys jou sommer gou op 'n denkfout. Toe kon jy selfs polities redeneer sonder om die staatkundiges aanstoot te gee, jy kon selfs spekuleer oor aberrasies in menslike gedrag sonder om 'n diepte-sielkundige te wees. Jy kon jou uitspreek oor die stand van die Natuurkunde, en as jy 'n digter/denker soos Pythagoras was, het jy behalwe om te sê dat die vierkante op die skuinssy van 'n reghoekige driehoek gelyk is aan die som van die vierkante op die reghoek-sye ook verkondig dat die planete in hulle bane sing, en niemand het gedink

jy is van jou sinne beroof nie. Jy kon dit alles doen want die totaliteit van kennis was beperk, binne jou bereik. Jy kon dit alles gebruik. Dante het sy HEL in sewe sirkels ingedeel volgens aanvaarde opvattinge in sy tyd. Milton se paradys, sowel die een wat verlore was as die een wat weer gevind is, het sy aanvaarde plek gehad, en John Donne het in sy mooiste gedigte sterk gesteun op wetenskaplike teorieë toe geldig. Daar was 'n besliste verband tussen Kennis en Kuns. Miskien was dit gebrekkige kennis, foutiewe kennis soms, maar tog het die kennis daardie kuns gedra omdat dit oorsienbare en dus bruikbare kennis was.

Meer nog: Dis nie net jy as skrywer wat *toe* 'n koherente kyk op die heelal gehad het nie; jou lesers het dit saam met jou gehad. Julle het 'n gemeenskaplike agtergrond gehad en kon steun op 'n "body of communal knowledge". Daaruit kon jy skryf vir 'n gemeenskap wat by en met jou was. Sela.

Die sterrekundige Hoyle beweer dat ons in 'n uitdyende heelal leef — een wat al groter word. Vir my as skrywer krimp hy daeliks. Hy krimp nie alleen nie, hy splinter aan skerwe en brokke, en al wat jy as skrywer kan doen, is om party van die brokkies te skud soos mens met 'n kaleidoskoop doen. Vir 'n kort tydjie vorm hulle 'n mooi patroontjie, maar beweeg jy hom dan, skik hulle hulle weer tot iets totaal anders.

Maar dames en here, dis nie alleen dat ons 'n sinvolle wêreldbeeld mis nie, en dat ons 'n onoorsienbare magdom kennis het nie. Daar is groot gedeeltes van die menslike ervaring wat jy as skrywer net nie meer kan gebruik as boustof nie, omdat die maatskappy — en hier dink ek spesifiek aan die Westerse maatskappy — dit nie meer as probleem ervaar nie. Neem die tema huweliksontrou. Van die pakkendste verhale in die wêreldliteratuur handel daaroor: Lanseloet en Guinevere, Tristan en Isolde, Anna Karenina en Madame Bovary. Egbreuk het sedert onheuglike tye geweldige spanninge gegenereer. Nie alleen die spanning tussen man en vrou nie, maar ook spanning vir die maatskappy. Maar skryf jy vandag 'n ernstige storie oor huweliksontrou? Dis hoogstens nog 'n juridiese probleem, of stof vir 'n klug.

Jy kan ook nie meer 'n drama skryf soos *Spoke* van Ibsen nie, want die moderne medisyne maak veneriese siektes gesond.

Vir tering sluk jy kleintyd 'n pienk lekkergoedjie. Dus kan jou heldin nooit daaraan sterf soos die dame van die Kamelias nie. Jy kan nie eers as skrywer, soos Thomas Mann in sy Towerberg, 'n aantal karakters bymekaarbring in 'n sanatorium nie, want vir die mens van die jare sewentig het tering sy noodlotsgerigtheid verloor.

So ook met skuld en bankrotskap. Dit kan nie meer menslike gedrag tot 'n uiteindelike tragiese slotsom rig, soos in George Eliot se *Mill on the Floss* nie, want ons hele ekonomie is gebaseer op die idee van krediet.

Dames en here, tot onlangs was honger 'n bepalende realiteit. Jy moes soos Victor Hugo se held letterlik brood steel, om dan vir die res van jou lewe daarvoor te boet. Wie se maag is vandag in ons westerse welsynstate nog leeg?

Jy kry ook nie meer koud nie, en het jy 'n boggel, gaan jy na 'n

ortopediese hospitaal, maar niemand maak 'n storie oor jou nie. Ook nie as jy oud word nie. Dan gaan jy na 'n Oue-tehuis. Koning Lear moes vandag geleef het. Ons het raad vir alles.

Die mens sterf darem nog, sal u vir my sê, en die dood bly die belangrikste feit van die bestaan. In die kuns is sterf per se egter nie genoeg nie. Jy moet sterf aan iets, sterf aan kanker, aan 'n gebroke hart, selfs aan jou tyd, soos Germanicus. Die bestaan moet jou letterlik doodmaak.

Wat bly daar dan uiteindelik vir my oor om oor te skryf? Net die *Ek* en sy liggaam, sy lyf. Die Ek word teruggedwing tot homself selfs in homself, al digter, al donkerder totdat dit met hom uiteindelik gaan soos met 'n uitgebrande ster wat totaal in homself ineenstort. Hy word 'n swart gat wat alle lewe in hom vernietig.

Maar opdat ek myself en u nou nie totaal in die verdrietigheid inpraat nie, hoe is dit met die tegniek, die styl?

Die styl is die mens, het Buffon gesê, maar as 'n skrywer, veral 'n dramaskrywer, g'n held meer durf skep nie, hoogstens 'n antiheld, wat word van sy drama? As hy selfs nie eers meer 'n skurk durf maak nie . . . G'n held, g'n skurk, selfs nie eers meer 'n storie nie — iets wat begin en ontwikkel en eindig nie.

Ag, dames en here, jy mag nie eers meer mooi skrywe nie. 'n Behoorlik opgeboude paragraaf is uit die mode; jy moet lig loop vir 'n beeld; jy durf 'n gedagte nie logies ontwikkel nie. En gebruik hoofletters tog maar spaarsaam. Nee, geagte toehoorders, met styl is dit ook uit.

U verstaan hopelik nou waarom ek my praatjie 'n klaaglied noem, want my stof is my onteien en van my styl is ek vervreem.

En nog is dit het einde niet van my jeremiade, want daar is nog dié saak wat ek as die eintlike probleem van die moderne tyd beskou.

U stem met my saam: daar is, hoe dan ook, 'n verband tussen kuns en werklikheid. Nou is dit die wesenskenmerk van die kuns dat hy *vorm, orden,* in 'n sekere sin bestendig. Dit wat hy maak, IS.

Daarteenoor die moderne werklikheid wat geheel en al in die teken van *wording* staan — alles vloei, alles ontwikkel, alles woelt hier om verandering. Wat vandag kraaknuut is, is môre oud en verouder. Niks is vas nie, alles *word.*

En kan u nou vir my sê hoe dié twee te rym is: die IS van die kunswerk en die WORD van die realiteit? Is dit nie haas 'n onmoontlike opdrag nie, en is die arme skrywer dan nie die aap wat wieps-waps afval van die balie as hy op die wieliewalie wêreld probeer ry nie?

En tog, geagte toehoorders, ons moet ook onthou dat in die laerfiguur 'n blinde uiteindelik die waarheid sien en 'n waansinnige die hoogste wysheid verkondig. Groot kuns vermag soms die onmoontlike en die digter kap met sy nietige instrument 'n bars wat van sy beitel af "dwarsdeur die sterre loop".

BEDANKINGSWOORD DEUR *ERNST VAN HEERDEN* BY GELEENTHEID VAN DIE FEESDINEE TER VIERING VAN SY *60e VERJAARSDAG*, 20 MAART 1976

Sonder om dit as pligspleging te beskou, wil ek ten aanvang dankie sê: Eerstens aan my Uitgewers wat met hierdie funksie geen moeite en koste ontsien het om my gelukkig te laat voel nie; tweedens aan al die vriende en familielede wat van ver en naby gekom het om met hul teenwoordigheid te bewys dat ou liefde nie roes nie; en les bes aan David Steenberg wat as kenner en vertolker van my poësie sy eie bydrae gelewer het om die aand vir my gedenkwaardig te maak.

Die leeftyd van 60 jaar gee mens bepaald geen vrypas na die wysheid nie. As daar wysheid is, verwerf 'n mens dit lank vóór die eerbiedwaardige ouderdom of selfs gladnie daarna nie! Die slae van die lewe is soms net 'n tikkie, soms 'n flinke klap en enkele kere wel 'n knuppelhou wat jou laat steier. Gelukkig is hulle wat uit die kragsmeting kom: "bloody but unbowed", soos 'n vergete Engelse digter dit stel. Nouja, miskien kom die wysheid uit die slae.

Want ná alles is die lewe 'n weldaad en 'n genade. Daarom dat toe ék by die tweesprong aangeland het — óndergaan of voortgaan — ek besluit het (of gedwing is) om vas te klou. Daar is in elke lewenskrisis onmeetlike kompensasies: die byna onvermoede grootsheid van gees by jou vriende, die deernis wat soms diep lê maar by elke mens op sy eie individuele manier na vore kom; die daagliks-herhaalde wete dat verlies — hoe straf ook al — altyd vergoedings en aanvullings insluit.

Een van die vreugdes is die feit dat ek nog kan skryf, en dat daardie vreugde vermenigvuldig kan word met 'n boekegeskenk soos dié waarmee my uitgewers my vanaand vereer. Oor hierdie nuwe boek wil ek net sê dat ek in die versamelinkie 'n soort geloofsgetuienis wou uitspreek, mý soort engel uit die klip wou oproep, — as ligtende gestalte voor die donker venster van 'n afgesonderde bestaan.

Daar is altyd die elementêrste vreugde — bloot om te lewe. In een van sy briewe praat D. H. Lawrence van "the vast marvel to be alive... the magnificent here and now of life in the flesh is ours, and ours only for a time. We ought to dance with rapture that we should be alive and in the flesh, and part of the living, incarnate cosmos". In dié gees hoop ek om voort te gaan, om op mý manier iets verrykends tot my eie en ander mense se lewe by te dra, om te bewys dat hul geloof in en verwagting van my nie misplaas is nie. Vir al jul aanmoediging, meelewing en verdraagsaamheid kan ek net dankbaar wees.

UIT 'N TOESPRAAK VAN *DR. A. J. KOEN* BY GELEENTHEID VAN 'N NOENMAAL TEN TYE VAN DIE *SKRYWERSKONGRES*, 26 MAART 1976

Die skrywer, waar ek insluit die joernalis, is begenadigde mense wat oor 'n wonderlike talent beskik. Die talent kan ten goede of ten kwade aangewend word.

Nou kry 'n mens die indruk dat die skrywers (joernaliste) van die Westerse wêreld hulle talent aangewend het om die swaard uit die hand van die Westerling uit te skryf en van hom 'n vreesbevange, besluitelose en hulpelose wese gemaak het.

Dit skyn asof 'n aftakelingswoede onder skrywers teen leierfigure losgebars het. Hierdie aftakelaars ontsien selfs nie eens die dooies of eeuoue waardes en norme nie.

By geleentheid van die toekenning van die Perskorprys aan Henriette Grove, het sy gesê dat die twee vorige wenners van die prys geraas het, kwaai geraas het, maar dat sy as vrou nie wil raas nie, maar wil kla — kla omdat sy as skryfster niks meer het om oor te skryf nie.

Om te raas het mode by ons skrywers geword — sommige skreeu teen die regering, die publikasieraad, die publiek en meer dikwels teen medeskrywers — 'n rasery wat amper raserny geword het. Onlangs het ook oud-regter Kowie Marais in 'n N. P. van Wyk Louwgedenklesing op Stellenbosch drie instansies onder skoot gekry. Hy het verwys na Afrikaanse skrywers wat hulle grense oorskry en by ondermynende politiek betrokke raak met die gevolg dat hulle goeie trou as landsburgers deur die publiek onder ernstige verdenking kom.

Verder blameer hy die S.A. Akademie vir Wetenskap en Kuns vir hul toeskouersrol langs die kantlyn in die hele stryd wat rondom die skrywers geword het.

Ook sekere politici het hy verwyt vir hulle veralgemenende en onbeheerste uitsprake oor Afrikaanse skrywers en Afrikaanse letterkunde — daardeur meen hy het hulle vertroue in die sensuursteisel ingeboet. Daar moet bepaald van die oud-regter se kritiek notisie geneem word en ons sien met belangstelling uit na die betrokke instansies se kommentaar.

Maar ek, ek gaan nie raas nie — ek gaan pleit — ja soebat om lig en leiding in die verwarring wat sekere kritici en 'n paar skrywers deur middel van die openbare nuusmedia in die letterkundige wêreld geskep het.

En dit doen ek as 'n belangstellende leser — een van diegene wat van die begin af die Afrikaanse boek en tydskrif met woord en daad gesteun het: aandele gekoop het sonder dat ons ooit iets terugverwag het — trouens die woord "dividend" het nie in ons woordeskat bestaan nie.

Die verskyning van 'n Afrikaanse boek was 'n gebeurtenis waarna met blye verwagting uitgesien is. En hoeveel vreugde, genoegdoening, kennis en inligting het ons nie uit daardie eerste boeke geput nie.

My liefde vir en kennis van die natuur is grootliks gestimuleer deur

die boeke van Sangiro, die Hobsons en P. J. Schoeman. In 'n groot mate het ek dit aan hulle te danke dat ek vandag nog 'n hartstogtelike natuurbewaarder en -liefhebber is en baie vreugde put uit my voorsitterskap van die Raad van die Nasionale Dieretuin en van die Transvaalse Adviesraad vir Natuurbewaring.

Wat ek graag wil beklemton, is dat ek baie kennis geput het en antwoorde op my vrae gekry het uit daardie boeke van algemene aard — nie juis vakliteratuur nie.

Daar is egter min moderne boeke van letterkundige aard waarin ek antwoorde op my vrae vind — inteendeel die vrae kry nuwe dimensies en word meer.

Ek verstaan darem dat sekere boeke 'n mens se kennis van die dinge van die aand vermeerder. Sommige van die boeke vereis soveel kennis van die klassieke, die filosofie, die antropologie, die Oosterse godsdiens, die astrologie en dies meer dat slegs 'n paar begenadigdes vreugde en sin uit die boeke kan put.

Na hierdie lang inleiding kom ek amper nou by my pleidooi wat ek met huiwering, namens die belangstellende leser aan die adres van ons skrywers en kritici, wat gebruik maak van die massamedia wil rig. Daar verskyn vandag soveel boeke, dat dit vir die gewone leser — wat lief is vir die goeie boek — noodsaaklik word om 'n keuse te doen.

In dié verband is die leser in 'n mate aangewys op die boekresensies wat in die pers en tydskrifte verskyn — ek praat doelbewus nie van vaktydskrifte nie. Na die kritici en resensente wend die verstandige leser hom dikwels om te verneem wat gelees behoort te word en hoe so 'n boek gelees moet word.

Die ideaal is dus dat die letterkundige as 'n soort wegwyser moet dien wat terselfdertyd die weg vir die leser kan verhelder. Maar dis juis hier waar die verwarring ontstaan: wat die een kritikus verdoem, bekroon die ander.

En die skerp, venynige kritiek waarmee die werk, van selfs ons voorste skrywers, soms afgemaak word, wek by 'n mens bedenkings oor die objektiwiteit van sodanige resensente. Vir die oningewyde lyk dit al meer asof groepvorming ook die terrein van die letterkunde begin oorheers — bondgenootskappe word gesluit, rûe word gekrap, literêre menings word warm gebroei en 'n soort skrikbewind word gevoer wanneer enigiemand buite die kring tree.

Daarby ontstaan die vraag tog of ons uitgewers sulke swak sakemanne is om prulwerke uit te gee, inagnemende die hoë koste om vandag 'n boek te laat verskyn.

Pas na my uittrede as Direkteur van Onderwys is ek aangestel as Opvoedkundige Direkteur van die Afrikaanse Pers. 'n Goeie vriend van my van wie daar reeds 'n paar boeke verskyn het, het aan my 'n manuskrip vir publikasie oorhandig. Ek het die manuskrip sorgvuldig deurgelees en besluit dat dit vir publikasie geskik is.

Die manuskrip het ek aan die uitgewer oorhandig met die versoek dat die boek so gou moontlik moet verskyn — en net daar het ek kennis

van die uitgee van 'n boek opgedoen. Die manuskrip is aan een van ons voorste letterkundiges as keurder voorgelê, wat gemotiveerde redes aangevoer het waarom die manuskrip nie vir publikasie geskik is nie. Die kommentaar het my oortuig en my 'n les geleer van hoe die dinge gedoen word.

Dis nie Jooste, Koen en Van der Merwe wat besluit oor die uitgee van boeke by Perskor nie — soos op 'n vergadering van skrywers beweer is nie — dit geskied slegs op aanbeveling van top vakmanne en letterkundiges.

Tenspyte hiervan bly die uitgee van 'n boek vir die uitgewer 'n riskante onderneming, want wat die een letterkundige aanbeveel, verdoem die ander.

'n Mens kry amper die indruk dat sekere kritici eers kyk wie die skrywer en uitgewer is en dan na die inhoud om aan te prys of te verdoem. Daarby moet die uitgewer van die Afrikaanse boek rekening hou met 'n betreklik klein leserstal, wat in hulle beoordeling en smaak skerp verdeel is langs die hele linie van super verkramp tot ver links.

Daarby vereis 'n uitgewery groot kapitaal terwyl die wins klein is. Verder moet rekening gehou word met televisie, wat die leesgewoontes van ons mense bepaald gaan beïnvloed.

Ek kom terug na my pleidooi aan die adres van ons skrywers en kritici wat van die massa-media gebruik maak. My pleidooi is: spaar ons die venyn, die knuppel en die rapier by die resenseer van 'n boek — neem die fakkel van u kennis in die hand om die leser in te lig en te laat waardeer — in die meeste boeke is daar seker *iets* om te waardeer!

As u die knuppel en die rapier moet hanteer, doen dit dan op u vakvergaderings en in u vaktydskrifte, maar spaar die gewone leser die onverwiklikheid, onverdraagsaamheid en venyn van u aanvalle. As daar verwydering tussen die skrywers en die publiek mag bestaan, wonder 'n mens in welke mate die skrywers self daarvoor verantwoordelik is, nie so seer oor wat hulle skryf nie, maar veel meer oor wat hulle oor hulle mede-skrywers skryf en agteraf sê.

Voor ek afsluit, wil ek my dank en waardering betuig — ek vertrou dat ek dit namens u almal doen- aan die Afrikaanse Skrywerskring vir die toewyding aan die Afrikaanse Letterkunde in die algemeen en die belange van die Afrikaanse skrywer in die besonder.

TOESPRAAK VAN *ANNA M. LOUW* BY GELEENTHEID VAN DIE *C.N.A.-BANKET,* 8 APRIL 1976

Dis 'n gemeenplaas om te sê dat die wêreld in al sy geledinge die afgelope drie dekades in die greep van snelle verandering was soos miskien nooit tevore in die bekende geskiedenis nie. So ook die letterkunde en veral dan die Afrikaanse letterkunde waarby ek my vanselfsprekend vanaand moet bepaal. Drie begrippe, of woorde het in die Afrikaanse letterkunde die gestalte aangeneem van gewoonte-bepalings, oftewel: modewoorde — woorde wat sedert die jare sestig deur die pers, deur skrywers en ook die lesende publiek aangegryp is as aardige brandpuntjies vir argument en stryd. Ek praat van die woorde *eksperiment, oop-skryf* en in die jonger tyd *betrokkenheid.* En as skrywer kan ook *ek* nie onaangeraak bly nie deur uitsprake in hierdie verbande wat mynsinsiens die skeppende proses van die letterkunde in sy geheel raak.

Ek glo dat die stormpies wat rondom die begrip *eksperiment* gewoed het, reeds gaan lê het nadat heelwat ou terrein in die proses verwaai en vervorm is. Daarom bepaal ek my by die laaste twee begrippe: *oop-skryf* en *betrokkenheid.*

Dit wil my voorkom of die werklike groot letterkunde van die wêreld byna altyd in wyer sin van hierdie misbruikte terme oopskrywery en betrokkenheid was. Maar dan 'n betrokkenheid wat ook die dimensie gehad het van 'n kragtige, ruim, en sig immer-verrykende lewensbeskouing *en* dáárby 'n oorwegende gevoel van eie verantwoordelikheid. Ek noem u 'n paar voorbeelde: Leo Tolstoi voorvegter vir die bevryding van die Russiese lyfeienes, wat die Russies-Ortodokse Kerk uitgedaag het en die Nuwe Testament *oopgeskryf* het deur 'n eie vertaling daarvan te maak, het uit 'n Christelike lewensbeskouing beweeg. Thomas Mann, wie se laaste groot werk, *Doktor Faustus,* 'n allegoriese aanval op Nazi-Duitsland was, het beweeg uit die verantwoordelikheidsgevoel van 'n suiwer humanis. Hermann Hesse, wat insgelyks in sy laaste groot werk, *The Glass Bead Game,* gereageer het op die Nazi-bewind, het geskryf uit die lewensbeskouing van 'n mistikus: nie tevrede om in 'n ivoortoring te vertoef nie, maar wat dit plig ag om dit wat hy as die wagter op die mure sien, aan diegene onder oor te dra. Die mees "betrokke" skrywer van ons tyd, die groot Russiese patriot, Aleksander Solsjenitsin, wat nog onlangs heftige kritiek uitgespreek het op die slapheid en die bandeloosheid van die Weste, beweeg ook uit die lewensbeskouing van 'n belydende Christen. Dis egter van *groot* belang om te onthou dat wat hierdie groot skrywers gedoen het, dat dit wat bepaal of 'n letterkundige werk gaan voortleef of nie, die vermoë is om vorm te gee en om skeppende gebruik te maak van taal — betrokkenheid ofte nie. Soos 'n groot kenner gesê het: "All things being equal the greatness of a poet depends on the view of life he could master poetically".

En *hierin* lê die bevrugtende invloed van 'n eie lewensbeskouing dat dit besielde verwerking moontlik maak van die steeds veranderende gestaltes van die werklikheid: sosio-ekonomies, politiek, wetenskaplik, tegnologies en in die laaste instansie sake betreffende die lotsbestemming van ons planeet in sy geheel.

Met hierdie veralgemenings agter die rug, gaan ek nie 'n tree verder nie voor ek diegene wat verantwoordelik was vir die eksperiment, die imperatief om oop te skryf en betrokke te wees in die Afrikaanse letterkunde, hulle verdiende eer gee nie. Ek praat in die eerste plek van die Afrikaanse digters van na die Boere-Oorlog wat nie geskroom het om betrokke te skryf nie; ek praat van die vernuwers van die jare dertig en daarná, wat nie geaarsel het om te eksperimenteer en beelde te bestorm nie; ek praat ook van die groep (meesal prosa-skrywers) wat bekend staan as die Sestigers, dalk moet ek al hulle name noem, maar volstaan met dié van die voorlopers: Etienne Leroux, Jan Rabie en André P. Brink. En as hulle ywer so groot was dat party van die heel jonges gevaar geloop het om hulle eie talent te verongeluk, dan sê ek nog, hulle het 'n taak van onskatbare waarde vir ons letterkunde verrig. Die totale liggaam van die letterkunde — so sal elke kenner wil toegee — is soos 'n yslike komposhoop waarin daar talle eksperimente, betrokkenhede en oopskrywery lê en gis, sommige waarvan wel minder geslaag; maar dis net op so 'n kompos-hoop waar die rare blomme kan floreer.

En nou — in effens ironiese luim — wil ek reageer op diegene onder ons skrywers wat kla dat daar nog so min oorbly waaroor die Afrikaanse skrywers kan of mag skryf, om dit naamlik te waag om 'n paar temas voor te stel wat m.i. betrokke is by die onlangse geskiedenis en die ontplooiing van die mens se lotgevalle op aarde: Die derde kwart van ons eeu kan, onder meer, beskou word as die tydperk van die ekologiese ontwaking en meegaande die hoogty van die etoloog, oftewel die deskundige op gebied van die diere-gedragkunde. Daagliks en jaarliks waad ekoloë en etoloë, omring deur wolke muskiete en ander gevare deur die moerasse van Borneo, bestyg hygend die laer kruine van die Himalajas en die platos van die Semjangebergte in Ethiopië, trotseer die skroeiende koue van die poolstreke, daal in mini-duikbootjies in die diepsee af. Hulle maak rooi plastiekstrikke aan walvisse en walrusse vas, spuit rooi verfkolle op die boude van ysbere, klink ringe om die pote van rare voëls, eet aan tafel met sjimpansees, ruil lewenservaring uit met gorillas. En altyd volg die pleidooie: die groot wit walvis, die rare wit wildegans, die ysbeer en w.d.m.s. maak 'n oorlewingskrisis deur, word uit hulle habitat verdring, moet beskerm word.

Dames en here, ek is ook besorg oor die mens se selfvervaardigde ekologiese penarie, ek is van harte ten gunste van beskerming. Maar die vraag *het* al gekom of hierdie ywer om diere ook deel kon wees van 'n drang na ontvlugting in 'n soort somernag-ontmensings-droom. Toe ek onlangs op 'n rolprent 'n fraai dame-etoloog tussen 'n trop sjimpansees op skaars geloofbare wyse doenig gesien het, het dit ineens vir my simbolies geword van sekere aspekte van die huidige kultuur van die Weste: Titania wat as gevolg van magiese gesigsversteuring 'n esel se kop op haar skoot vertroetel. Maar, soos ek sê, ek stel ook belang in die ekologie en in bewaring, en nou wil ek die aandag van mede-skrywers wat betrokke wil wees, vestig op die lotgeval van 'n vrywel rare, wit sub-sub-spesie van homo sapiens in Suider-Afrika: hulle maak 'n bestaanskrisis deur, 'n oorlewingskrisis. Hulle eeu-oue habitat word bedreig en is dit geen tema vir 'n skrywer wat betrokke wil wees nie?

(a) Een skrywer sou die tema op die volgende wyse wil aanpak: Omdat

hierdie wit sub-sub-spesie — soos homo sapiens in die algemeen — ook minder aantreklike eienskappe het, kon jy jou afvra of hulle hoegenaamd bestaansreg het? Daar is van hulle wat bloeddorstiger is as die ysbeer, sluwer as die rare wit slangetjie van Afghanistan, wellustiger as die wit inkvis van die diepsee, gulsiger as die pienk pelikaan. Weg dan met hulle! Egter 'n hoogs onwetenskaplike stelling in ons tyd. Dalk sou dit nog 'n swart ekoloog kos om te sê die blanke vel, die blonde hare, die blou oë is tog interessant — kom ons beskerm hulle.

(b) 'n Ander benadering tot die oorlewingskrisis van dié wit sub-sub-spesie kon dalk evolusionêr-histories wees: Waar kom hulle oorspronklik vandaan? Watter historiese werklikhede het hulle hierheen gebring? Op die keper beskou: wat is die waarde van hulle historiese dade? Dalk sal so 'n skrywer moet erken dat hulle tog in breë trekke getrou gebly het aan hulle norme, tog op hulle manier die wet van naasteliefde probeer toepas het. En dat hulle, soos ander sub-spesies van homo sapiens 'n eie kultuur gebou het, selfs 'n eie taal gemaak het waarin hulle uiting probeer gee aan die skone, die ware, die goeie.

(c) Omdat skrywers maar egoïste is, sou 'n derde skrywer dalk rebelleer teen die self-vernietigende skuldgevoel van hierdie wit sub-sub-spesie teenoor anderskleurige sub-spesies. Hy sou hom beroep op die wetenskaplike gegewe dat 'n sub-spesie van homo sapiens net dan oorleef wanneer hy vertroue het in sy reg op bestaan. Of sal dié spesie nou maar wees soos die flaminke aan die kus van Brasilië wat wel eiers lê, maar nie op hulle broei nie? Of omgekeer soos die Noordelike ooievaars wat volgens voëldeskundiges nie meer somers terug Noorde toe migreer nie omdat industrialisasie hulle nie aanstaan nie, en dan maar in die Suide nes maak!

(d) Ten laaste sou 'n skrywer wil ingaan op die eeu-oue liefde-haat verhouding tussen dié wit sub-sub-spesie en die swart sub-spesie van die Suide, of tussen hulle en daardie rare sub-sub-sub-spesie — die Bruines. Oor haat het ons nogal baie gelees, maar min oor liefde. Tog bestaan dit en het nog altyd bestaan, paternalisme ofte nie. Want 'n waardige inter-menslike verhouding word op persoonlike vlak *nooit* bepaal deur stand, rykdom, velkleur, of selfs geslag nie, maar deur persoonlikheid, karakter en in die laaste instansie — morele integriteit. Ek dank u vir u geduld . . .

UIT DIE REPLIEK VAN *ANNA M. LOUW* BY ONTVANGS VAN HERTZOG-PRYS, 25 JUNIE 1976

Ten spyte van die ongaarne uitlatings wat skrywers by tye kwytraak oor die rol van resensente en die letterkundige kritici, was dit nog altyd my oortuiging dat die letterkundige kritikus 'n uiters belangrike rol te speel het en dit dwarsdeur die geskiedenis van die letterkunde gedoen het tot die huidige dag, ook in die Afrikaanse letterkunde — by die handhawing van artistieke norme, by die uitbou van sulke norme en veral ook as mentor vir die individuele skrywer. Dis dan ook 'n feit dat die goeie letterkundige kritikus 'n net so skaars verskynsel is as die goeie skrywer. Benewens 'n wye kennis van die

letterkunde, algemene erudisie en 'n hoë intelligensie moet hy (sy) ook die vermoë besit om iets te doen wat in alle menslike situasies uiters moeilik is. Die letterkundige kritikus moet onbevangenheid kan toepas, hy moet objektiwiteit laat seëvier oor persoonlike lewensinstelling en eie smaak. Dis nie altyd maklik nie. Daarby moet hy weet hoe om die roede, waar nodig, op taktvolle en liefdevolle wyse te hanteer, want die skrywer is en bly maar 'n uiters gevoelige en weerlose wese. Dit wil sê die skrywer as skrywer, want hy is daarby ook mens en kan hom natuurlik, wanneer hy sy menslikheid ten volle aanvaar, op menslike weerbaarheid beroep.

Maak ek moet toegee dat as skrywer hy 'n soort besetene is wat gedwing word om veilige hawens te verlaat en as ontdekkingsreisiger uit te vaar na onbekende wêrelde van die gees. En dikwels, dames en here, het die landkaarte wat die skrywer van hierdie ontdekkingsreise terugbring ruwe kontoere, is daar ook Godverlate vlaktes wat soms nie begryp word nie en soms onaanneemlik is vir die lesende publiek. Hoe goed dan wanneer daar 'n letterkundige kenner van gehalte is wat so 'n landkaart in sy geheel kan sien en as sulks kan beoordeel — iemand wat én vir die lesende publiek én vir die skrywer as gids kan optree. Ek wil dankie sê aan die Fakulteit Geesteswetenskappe in al sy geledinge wat die besluit van die Letterkundige Komitee vanjaar op so 'n gulle wyse ondersteun het. Hiermee wil ek aan die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns sê ek aanvaar die Hertzogprys met plesier en in alle nederigheid.

BOEKBESPREKINGS

In en om die letterkunde

Bartho Smit: *Losgoed*. Perskor, 1974.
A. P. Grové (red.): *In en om die letterkunde*. HAUM, 1975. Prys R6,50.

Losgoed van Bartho Smit bevat onder meer gedigte, vroeëre steekproewe van *Putsonderwater*, 'n opstel oor Michaux en vertalings uit sy werk en 'n opstel oor die krisis in die werklikheidsbeeld in die moderne kuns, meer bepaald die drama en die epiek.

In die boeiende outobiografiese stuk "Jeug sonder wêreld" waarmee die bundel begin, verras Smit telkens met treffende beelding.

Die gedigte in die bundel (insluitende dié van Michaux) is, op enkele uitsonderings na, nie indrukwekkend nie. Hierdie uitsonderings, almal vertalings van Michaux, is "Voer my weg", "My lewe" en "Rus in ongeluk", lg. met 'n sterk paradoksale en ironiese inslag.

Diegene wat hou van filosofiese ekskursies in en om die letterkunde, behoort die opstel "Die krisis van ons werklikheidsbeeld in drama en epiek" heel interessant te vind. Smit skryf 'n netjiese Afrikaans en, anders as met so baie opstelle van hierdie aard waar 'n mens moet worstel om agter te kom wat die persoon te sê het, druk die skrywer hom oor die algemeen duidelik uit. Die studie is klaarblyklik die produk van heelwat arbeid en moeite (vgl. die talle bronne wat geraadpleeg is) en ook vernuf, en hiervoor moet ons die skrywer krediet gee. Van sy selfopgelegde taak, nl. om aan te toon hoedat 'n veranderde mens- en werklikheidsbeeld ook in die literêre kuns sy neerslag gevind het, het hy hom goed gekwyt.

Diegene wat nie graag die literêre kunswerk belaai en belas wil sien met allerlei filosofiese ballas nie, sal nie veel erg aan die opstel hê nie, behalwe natuurlik aan dié dele waar literêre werke self gekarakteriseer word, en dié is meestal interessant. Alleen teen die end van die opstel, wanneer Smit skryf dat die hedendaagse kuns (absurde teater en roman) 'n nie-simboliese kuns is waarin die karakters nie iets *beteken* nie, vind 'n mens dit moeilik om met die formulering saam te stem. In L. B. Odendaal se opstel oor die Absurde Teater in die bundel *In en om die letterkunde*, wat net hierna bespreek word, is daar 'n paragraaf (nl. op bl. 56, in die afdeling "Karakters") wat gesien kan word as 'n korrektief op Smit se beskouing. Odendaal haal onder meer die volgende uitspraak aan van die karakter Vladimir uit *Waiting for Godot:* "all mankind is us". Vladimir en Estragon *is dus simbolies*, maar — en dit is belangrik — die simbolisering in hierdie en ander dramas van dieselfde soort voltrek hom slegs *op 'n ander wyse* as in die tradisionele drama. In die tradisionele letterkunde kry ons meestal wat J. L. Potter in sy *Elements of literature* noem "implicit symbolism in which there is little overt indication that any symbolism is intended" (bl. 192). In die Absurde Teater, daarenteen, kry ons wat Potter noem "explicit and obvious symbolism" waarin die karakters of gegewens baie opvallend en pertinent as simbole

aangebied word. Daarom kan Jacques Guicharnaud in sy werk *Modern French Theatre* verklaar dat Ionesco se dramas die gehoor konfronteer met 'n "direkte metafoor" van die verskrikkinge van die moderne wêreld ("a direct metaphor of the horror of the modern world"). Hierdie formulering van Guicharnaud is korrekter as die misleidende term "direkte daarstelling" of die verwante term "konkrete segging" wat Smit in sy opstel gebruik. Wanneer ons gesaghebbende werke oor die Absurde Teater raadpleeg, soos die genoemde werk van Guicharnaud en L. C. Pronko se *Avante-Garde: The Experimental Theater* in France, is dit juis die beeldende, simboliese karakter van die dramas wat beklemtoon word. Hoe is dit moontlik, wonder 'n mens, dat Smit die insigte van hierdie navorsers eenvoudig kon omseil en negeer?

'n Verdere punt van kritiek wat teen Smit se opstel geopper kan word, is dat hy hierin, net soos in die opstel "Die teater en sy gehoor" wat net hierna volg, te eensydig klem lê op die sg. beeldloosheid van die moderne mens en die neerslag daarvan in die kuns. Daar is talle en talle goeie jonger prosawerke in Afrikaans, sommige met heel "moderne" verhaaltegnieke, waarin die skrywers baie duidelik van die voorveronderstelling uitgaan dat die mens wel 'n bepaalde beeld of gesig het wat kenbaar en tekenbaar is. Alleen is hierdie beeld soms komplekser as in die tradisionele prosakuns. As verklaring van 'n bepaalde tydsverskynsel ('n historiese verskynsel) is die meeste bevindinge van Smit seker aanvaarbaar. Wanneer hy hulle egter normatief gaan stel vir alle tydgenootlike kuns, loop hy gevaar om in eensydigheid te verval, en kry sy studie bowendien 'n dubbelslagtige karakter: dit word half manifes, half historiese oorsig.

In die slotparagraaf van "Die teater en sy gehoor" maak Smit verder 'n onderskeiding wat baie kru is. Hy sê naamlik dat die beeldloosheid van die hedendaagse mens en sy wêreld nie altyd op die oppervlakte sigbaar mag wees nie, maar dat dít "ónder die oppervlakte die mens en sy wêreld (is) waarmee die Westerse teater vandag te doen het". Hierteenoor stel hy dan " 'n teater wat vandag nog met fotobeelde van die oppervlakbestaan probeer werk" en wat vir hom niks anders as "ontspannings- of gerusstellingsteater" is nie. Waar Smit ons in hierdie tweede geval geen voorbeelde gee om oor saam te praat nie, daar is sy onderskeiding volkome niksseggend, selfs onverantwoordelik.

In en om die letterkunde bevat 'n reeks referate wat in die loop van 1974 aan die Universiteit van Pretoria gehou is.

Wat is die verskil tussen die Vontsteenstorie en die "simpelste kortverhaal"? Die verskil is geleë in " 'n soort pluselement" in elke taalkunswerk, sê T. T. Cloete in sy lesenswaardige studie "Oor die onderskeidende kenmerke van die literatuur". Prof. Cloete is na my wete die eerste Afrikaanse literator wat 'n poging aangewend het om hierdie pluselement in die literêre kunswerk 'n bietjie nader te omskryf, en sy poging moet as verdienstelik beskou word.

In sy omskrywings van "poësie" en "vers" sou ek sekere wysigings voorstel. Hy skryf: "Wat in die versvorm geskryf is, is poësie". Hierdie definisie is verwarrend omdat vers en poësie nie altyd identies is nie. Poësie kry ons ook in poëtiese prosa, waar dit nie in versvorm beliggaam

is nie. Tweedens: die sg. *doggerel verse* word in die Engelse literatuurwetenskap nie as poësie gereken nie. In sy opstel "The Three Voices of Poetry" (uit sy bundel *On Poetry and Poets*, Faber and Faber, 1957) verwys T. S. Eliot byvoorbeeld na "words ... which are poetry and not merely verse" (bl. 92). Cloete gee blyke daarvan dat hy bewus is van hierdie onderskeiding tussen "poetry" en "verse" wat deur "sekere Engelse teoretici" gemaak word. Hy keur dit af, maar die feit bly staan: in die Engelse literatuurwetenskap is hierdie onderskeiding, wat inderdaad groot geldigheid besit, so ingeburger dat dit nie binne afsienbare tyd opgehef sal word nie. Daarom kan T. Mcfarland in 'n so resente opstel soos "Poetry and the Poem: The Structure of Poetic Content" (in Brady, Palmer en Price: *Literary Theory and Structure*, 1973) verwys na "the existence of a fundamental difference between poetry and the poem", en hierdie verskil illustreer aan die hand van voorbeelde.

Waar die begrip *poësie* so wyd is en soveel betekenisse het, sou dit vir alle praktiese doeleindes — en ook vir die doeleindes van hierdie studie — voldoende gewees het om die begrip *vers* te probeer omskryf. Ook Cloete se definisie van *vers* is nie bevredigend nie. Hy skryf: " 'n Vers is 'n teks waarin daar 'n duidelike herhaling (met variasie) van taalvorme of -elemente is ... d.w.s. 'n gevarieerde herhaling van woorde, sintagmas, van ritmiese of klankfrases". Hierdie omskrywing is misleidend, want tekste soos hier beskryf word, vind ons ook in ritmiese (poëtiese) prosa, maar hulle is daarom nog nie verse nie. Wie *vers* wil definieer, sal die tipografie in sy definisie moet betrek. Cloete se definisie sou, om verwarring uit te skakel, min of meer soos volg moes lui: " 'n Vers is 'n teks waarin daar 'n duidelike herhaling (met variasie) van taalvorme of -elemente is ens. *en wat tipografies in versreëls aangebied is*".

In sy referaat "Saaklike en literêre verwysing in die literatuur" gee prof. B. J. Engelbrecht afdoende illustrasie van die nut wat dit vir die teoloog het om saaklike en literêre verwysings in die Bybel te onderskei en na te gaan. Uit 'n literatuurwetenskaplike oogpunt word daar egter nie nuwe perspektiewe op die onderhawige onderskeiding geopen nie.

Waar L. B. Odendaal in sy referaat "Die Absurde in die drama en die neerslag daarvan in twee Afrikaanse dramas" kennelik nie daarop uit is om oorspronklike insigte oor die Absurde Teater as literêre genre te gee nie, daar lê die waarde van hierdie studie eweneens nie in die eerste plek op die literatuurwetenskaplike vlak nie. Hoogs waardevol is dit egter wel op 'n ander vlak: student én dosent (en belangstellende) sal hierin 'n baie deeglike en verdienstelike oorsig vind van die wesenskenmerke van die Absurde Teater. Wat die opstel so besonder bruikbaar maak, is dat Odendaal telkens een aspek van die teater isoleer en dan die soeklig daarop laat val, bv. milieu, plot, ens. Synde die eerste volledige verantwoording in Afrikaans oor die Absurde Teater, is hierdie studie 'n belangrike toevoeging tot ons bestaande literatuur hieroor; ek verwys na P. J. Conradie se opstel "Die absurde drama in Afrikaans" (in *Spanning en ewewig*) en die opstelle van prof. Eben Meiring wat met verloop van jare in *Die Burger* en in literêre tydskrifte verskyn het.

In die eerste deel van sy referaat "Tragiek in die Griekse Tragedie"

toon J. P. Louw aan dat Aristoteles se definisie van die tragedie (o.m. sy omskrywing van *hamartia*) slegs op 'n baie klein groepie ('n minderheidsgroepie) Griekse tragedies van toepassing is. Sy oorsig van die begrip *hamartia,* waarin hy onder meer wys op die betekenisverandering wat hierdie begrip deur die eeue ondergaan het, is voortreflik en baie insiggewend.

Aangesien Aristoteles se definisie van die tragedie slegs vir 'n klein groepie Griekse tragedies geld, probeer Louw nou om 'n omskrywing van of 'n kriterium vir die tragedie te gee wat vir alle Griekse tragedies (en vir die tragedie in die algemeen) kan geld. So vra hy: "Is daar dan wel 'n basiese aspek aan te wys waarsonder geen tragedie moontlik is nie?". Louw vind wel so 'n basiese aspek, nl. lyding: "Die mees basiese aan iedere tragedie — vanaf die Griekse tot vandag — is lyding!". Hierdie uitspraak is baie algemeen, maar Louw kom wel tot 'n nadere kwalifikasie van die soort lyding in die tragedie. Lyding is tragies, sê hy, wanneer dit medelye en vrees wek: "Maar wanneer 'n mens in 'n situasie kom waardeur hy ons medelye en vrees wek, dan is dit lyding, dan is dit tragies". Dit is jammer dat sy kwalifikasie van die lyding uitsluitlik neerkom op so 'n subjektiewe kriterium soos effekte op die gehoor (nl. medelye en vrees wat by die gehoor gewek word). Hierdie beswaar sou Louw kon oorkom indien hy vir ons 'n definisie sou gee van die tipe tragiese situasie wat volgens hom hierdie medelye en vrees wek. Maar hy doen dit nie, en daarmee hang sy hele beskouing in die lug. Al wat hy doen, is om twee *voorbeelde* te gee van situasies wat na sy mening nie tragies is nie en nie medelye en vrees wek nie, soos wanneer die krygsman dapper sterf of die boosdoener straf ontvang. Aristoteles het wel 'n definisie gegee van die tipiese situasie wat volgens hom medelye en vrees wek, maar omdat Aristoteles se siening slegs vir sekere tragedies geld, verwerp Louw dit natuurlik. Nou is dit juis hier dat Leon Golden in sy opstel "Aristotle, Frye, and the theory of tragedy" (*Comparative Literature,* vol. 17, 1975) vorendag gekom het met 'n kompromie wat my baie meer beïndruk as Louw se siening. Golden stel voor dat ons liewer tussen *verskillende soorte* tragedies moet onderskei. Hy onderskei dan vier soorte, die eerste waarvan op Aristoteliaanse lees geskoei is en wat hy *high tragedy* noem. Dit val buite die bestek van hierdie bespreking om uitvoerig in te gaan op die verskillende soorte tragedies wat Golden onderskei. Ek wil hier net noem dat hy ook die wek van medelye en vrees by die gehoor in sy onderskeidings betrek, maar dat hy, anders as Louw, telkens duidelike voorwaardes uiteensit vir die aanwesigheid of afwesigheid van medelye of vrees of albei.

Louw se benadering in hierdie referaat, nl. om een of ander 'basiese aspek" te probeer aanwys as wesenskenmerk van alle tragedies, is 'n soort benadering wat meermale in die teorie van die tragedie voorkom. In sy *Tragedie and Comedy* stel W. Kerr dit eweneens baie duidelik dat hy soek na 'n kriterium vir die tragiese wat vir alle tragedies kan geld; hy soek na "a term that will describe the nature of the tragic action while accommodating its extraordinary range of gestures". En hierdie wesenskenmerk vind hy in menslike vryheid: "Tragedy occurs when man uses his freedom without reservation". Hoe prikkelend sulke sienings van die tragedie ook al mag wees, hulle bly ten slotte eensydig en onbevredigend.

Vir diegene wat so behep is daarmee dat 'n definisie van die tragedie net juis *alle* tragedies moet dek (insluitende die "afwykende" Griekse tragedies), is daar 'n beter benadering wat ek wil aanbeveel. Ek verwys na dié van Dorothea Krook in haar boeiende werk *Elements of Tragedy*. Soos Kerr en Louw probeer ook sy 'n omskrywing gee wat die meeste of alle tragedies kan dek; anders as hierdie twee kritici wat slegs een wesenskenmerk postuleer, isoleer sy egter vier wesenskenmerke van die tragedie, en kom sodoende tot 'n sinvoller, vollediger en geldiger beeld van die tragedie as genre. Krook, wat in haar siening ten dele by Aristoteles aansluit, onderskei nl. vier "fundamentele, universele elemente" van die tragedie; hulle is: *the act of shame or horror, suffering, knowledge* en *affirmation or reaffirmation (of the dignity of the human spirit and the worthwhileness of human life)*. Sy verskil hoofsaaklik van Aristoteles daarin dat sy nie *hamartia* as een van die universele elemente erken nie. Sy maak egter wel vir *hamartia* (asook vir die sg. *tragic flaw*) voorsiening onder die *act of shame or horror*, wat sy redelik breed omskryf, só breed dat dit ook die *hamartia* en die *tragic flaw* kan insluit van dié tragedies waarin dit wel voorkom.

Nog ander benaderings tot die tragedie wat sinvoller is as dié van Kerr, Louw en andere, is om òf verskillende soorte tragedies te onderskei (soos Golden dit doen), òf dan die Aristoteliaanse definisie van die tragedie te behou, maar dit só te wysig dat dit plooibaarder word, geredeliker toepasbaar word op 'n groter aantal tragedies. Dit is byvoorbeeld wat G. Brereton doen in sy *Principles of Tragedy*.

In sy referaat "Gedagtes oor teksontleding" gee F. Ponelis onder meer 'n samevatting van T. A. van Dijk se linguisties georiënteerde teorieë van die literêre teks, onder andere die verhalende teks (prosateks). Hy toon ook die ontoereikendheid van Van Dijk se teorieë aan: in 'n roman kom ook ekstra-linguistiese faktore ter sprake, byvoorbeeld morele waardes, en dié word deur Van Dijk misken in sy "strak linguistiese benadering tot die literêre kunswerk".

Vroeër in sy studie raak Ponelis 'n kontroversiële kwessie aan, nl. die toeganklikheid van die literêre kunswerk. Saam met W. Booth wys hy ambivalensie (in die sin van "dubbelsinnigheid van slotinterpretasie") in die roman af. Hy skryf onder meer: "Hy (d.i. die skrywer) moet die verantwoordelikheid aanvaar vir die keuses (waardekeuses) wat hy maak, en nie agter 'n wolk van onsekerheid skuilhou nie". Nou is dit seker so dat sommige skrywers, wat die toeganklikheidseis betref, die perke oorskry en te veel van hulle lesers verwag. William Faulkner is hier 'n voor die hand liggende voorbeeld. Aan die ander kant vorm ambivalensie en dubbelsinnigheid juis 'n groot deel van die bekoring en trefkrag van die romans van 'n skrywer soos Joseph Conrad. In sy kritiese inleiding tot Conrad se roman *The Nigger of the Narcissus* (University of London Press, 1965) skryf Douglas Brown byvoorbeeld soos volg oor die neger: "And even at the end of the tale, we shan't be able to put into words all we might want to about the nigger. There will be something merely mysterious left over" (bl. 17).

Dubbelsinnigheid is ook 'n wesenskenmerk van die literêre simbool, dus ook van simboliese romans. Om dus ambivalensie in die roman

(in die sin van dubbelsinnigheid, vaagheid, ens.) sonder meer af te wys, soos wat Ponelis hier doen: dit sal nie gaan nie.

Die lees van P. J. H. Titlestad se studie "Scholarship and Criticism at Work upon George Herbert's *The Sacrifice*" is van begin tot end 'n boeiende avontuur. Hy wys op twee kritiese benaderings, een van Rosamund Tuve en een van William Empson, tot die gedig "The Sacrifice" van George Herbert. Deur sowel die voortreflikhede as die tekortkominge van albei hierdie benaderings aan te toon, belig hy opnuut 'n paar geldige en baie belangrike kritiese insigte. Tuve fouteer deur die gedig in té 'n groot mate teen die agtergrond van die tradisie te sien en dit nie in sy eie reg te evalueer nie; Empson probeer die gedig meer in sy eie reg sien, maar interpreteer nie altyd korrek nie omdat sy agtergrondskennis in die betrokke geval (o.m. kennis aangaande liturgiese en Bybelse verwysings) gebrekkig is. Titlestad toon nou oortuigend aan dat 'n mens tussen dié twee benaderings 'n kompromie moet vind, want eers dan kan jy sien hoedat Herbert weliswaar baie sterk binne 'n bepaalde tradisie dig, maar hoedat hy binne hierdie tradisie tog oorspronklikheid en "individual genius" aan die dag lê, en juis daarom 'n treffende gedig kan skryf! Dat die insigte wat Titlestad hier beklemtoon, dus ook van die grootste belang is vir diegene wat die 17de-eeuse Nederlandse poësie bestudeer, spreek vanself.

In sy referaat "Gekontroleerde intuïsie" toon M. C. J. van Rensburg aan die hand van enkele voorbeelde aan hoedat bepaalde insigte in die betekenis van die literêre kunswerk (dus semantiese insigte) gekontroleer kan word deur die moderne taalteorie, meer bepaald die teorie van die semantiek. Hierdie teorie gee hom naamlik rekenskap van verskeie begrippe waarmee letterkundiges reeds 'n geruime tyd werk, soos byvoorbeeld botsende (onversoenbare) betekenisse in 'n gedig, die "oproep van moontlik wêrelde" in die taalkunswerk, afwykende woordorde, meerduidigheid, ens. Ongelukkig is Van Rensburg se analise van die literêre tekste wat hy as illustrasiemateriaal gebruik, nie altyd bevredigend nie. Sy poging om aan te toon dat die gedig "Kiets" van D. J. Opperman ten minste "twee betekenisse" het wat "deurgevoer kan word", is myns insiens nie heeltemal suksesvol nie. Dit is eweneens jammer dat Van Rensburg in sy ontleding van Van Wyk Louw se "Dood in die berge" so sterk steun op Merwe Scholtz se interpretasie van hierdie gedig, 'n interpretasie wat, hoe vindingryk en boeiend dit ook al mag wees, tog heel vergesog is.

Prosa- en toneelwerk van Karel Schoeman

Karel Schoeman: *Die noorderlig*. Human en Rousseau, 1975. Prys R3,95.

Besoek. Human en Rousseau, 1975. Prys R3,85.

Die Somerpaleis: Human en Rousseau, 1975. Prys R3,50.

Die Noorderlig is 'n irriterende en onleesbare boek, hoofsaaklik vanweë (1) hinderlike naklanke en klakkelose herhalings uit Schoeman se vroeëre werke; (2) eensydige sosiale en politieke kritiek, en (3) 'n oppervlakkige uitbeelding van mense en menslike motiewe. Waarom

pleeg Estelle selfmoord? Waarom verlaat Paul Suid-Afrika? Die beweegredes vir hierdie optredes, soos in die boek gesuggereer, is pateties, nie groots of tragies nie.

Ook in *Besoek,* 'n teks vir die beeldradio, is menslike verhoudings (veral die huweliksverhouding tussen Adriaan en Berta) oppervlakkig geteken, sonder dat die skrywer oorspronklike perspektiewe open op ons mens-wees.

As beeld van die vernietiging van die mooi dinge uit die jeug (die figuurlike somerpaleis) en van lewensverstomping, is daar in *Die Somerpaleis* net een skrale hoogtepunt, en dit is die uitbeelding van gelate lewensaanvaarding aan die end van deel I, 3: in 'n verrassende optrede, wat ook die wending van die stuk is, vra Alma haar man om voort te gaan met sy huidige loopbaan en die bevordering waarin hy nie belang stel nie, af te wys, omdat sy weet dat hy só gelukkig sal wees, al sal dit ook die vernietiging beteken van soveel wat vir haar kosbaar en dierbaar is.

'n Shakespeare-vertaling deur Eitemal

W. Shakespeare: *Midsomernagdroom,* vertaal deur Eitemal. Human en Rousseau, 1974. Prys R3,85.

Eitemal se vertaling van Shakespeare se *Midsummer Night's Dream* maak oor die algemeen 'n gunstige indruk. Daar is wel gevalle waar die vertaling nie bevredigend is nie. So word die "alter" in "the seasons alter" (uit die eerste toneel van die tweede bedryf) verkeerdelik vertaal met "wissel". Dit gaan hier nie bloot om 'n wisseling in die seisoene nie, maar inderdaad om 'n ingrypende *verandering* daarin. Die reël "Omdat ek hom kan sien daarheen en t'rug" waarmee die eerste toneel van die eerste bedryf besluit word, is nie Afrikaans nie. Die bedoeling was blykbaar: "Omdat ek hom kan sien *op pad* daarheen en terug". Die reël "And here am I, wood within this wood" (wood = *mad, frantic)* uit die eerste toneel van die tweede bedryf word om 'n onverklaarbare rede vertaal met "Hier's ek, *benoud gevry* in hierdie woud". Die paradoksale "I never heard/So musical a discord, such sweet thunder" (vierde bedryf, eerste toneel) word by Eitemal tot die niksseggende "So 'n dond'rende/Musiekverwarring het ek nooit beleef nie".

Uit verstegniese oogpunt is dit verder jammer dat Eitemal so dikwels die *d* in *die* afkap om 'n anapes te vermy, soos bv. in die reël "Tot ek vir *d'onreg* jou gemartel het". Anapestiese vervanging is tog seker 'n heel normale soort variasie in die jambiese pentameter. Aan die ander kant kry ons weer soms reëls wat té ver van die jambe af beweeg.

Wie hom egter op hinderlikhede soos hierdie sou blind staar, en nie ook die goeie in die vertaling sou waardeer nie, sou dit 'n onreg aandoen. Want vir elke een swak reël of gedeelte is daar talle wat briljant vertaal is; die volgende voorbeelde spreek vir hulleself:

(1) And now they never meet in grove or green,
By fountain clear or spangled starlight sheen

But they do square, that all their elves, for fear,
Creep into acorn-cups, and hide them there.

As hulle ontmoet in beemd of bosse dig,
By helder stroom of stippels sterrelig,
Baklei hulle so dat elwe halsoorkop
Van angs wegduikel in 'n akkerdop.

(2) And sometimes lurk I in a gossip's bowl,
In very likeness of a roasted crab;
And when she drinks, against her lips I bob,
And on her wither'd dewlap pour the ale.

Soms dryf ek soos 'n gebakte winterappel
In die kletskous van die dorp se bierglas rond,
En nes sy drink, dan dobber ek teen haar mond
En stort haar bier oor skilpadnek en vel.

Sonder onnatuurlikhede soos gedwonge inversies, rymdwang, ens., vind Eitemal telkens skynbaar moeiteloos 'n Afrikaanse ekwivalent vir die oorspronklike. En dit is nie 'n geringe prestasie nie, veral in die lig van die haas onmoontlike taak van die vertaler weens die talle prosodiese beperkings waaraan hy onderhewig is: die reëls *moet* jambies wees; hulle *moet* van 'n bepaalde lengte wees (nl. vyf versvoete), en in die rymdele kom die rym nog as derde vereiste by.

Ontspanningslektuur, kontreikuns en nie-fiksie

Empie Maritz: *Stemme uit die Funduzi.* Perskor, 1975. Prys R4,95.

Dorothea Möller-Malan: *Tot in die tiende geslag.* Perskor, 1974. Prys R3,85.

Doc Immelman: *Die beestrek.* Perskor, 1974. Prys R3,95.

Vincent van der Westhuizen: *'n Draai by die Koppieskool.* Perskor, 1974. Prys R2,65.

J. D. Kilian: *Laat ons veg.* Perskor, 1975. Prys R3,40.

P. J. Schoeman: *Geliefde ou Afrika-vriende.* Perskor, 1975. Prys R4,95.

Op die stofomslag van *Stemme uit die Funduzi* lees ons: "Daar is eenvoudig nie in Afrikaans nog 'n boek so vol volkskunde en folklore, wat tog 'n boeiende, aksievolle roman gebly het nie". Dat hierdie boek 'n roman gebly het, laat staan nog 'n boeiende roman, is nie waar nie. 'n Roman veronderstel 'n sekere strukturering, 'n sekere eenheid. Hiervan is daar geen sprake nie, omdat die groot hoeveelheid folkloristiese en ander volkekundige gegewens hoofsaaklik as interessante informasie aangebied word en nie voldoende of glad nie met die verhaal geïntegreer is nie. Wat 'n mens dié werk dan moet noem? Ek weet nie, maar die volgende staan vas: met die interessante gegewens aangaande Venda-folklore en Venda-stamgewoontes, met oorvloedige aanwending van die beeldryke Bantoe-idioom, met 'n soetsappige spanning- en liefdestorie verweef rondom die naturel Takalani se terugkeer uit die stad na sy eie mense, en met 'n hoogs

stereotiepe, telkens selfs banale styl, sal *Stemme uit die Funduzi* groot genot verskaf aan die regte leser.

Van veel hoogstaander gehalte, as ontspanningslektuur, is die sober en knap geskrewe *Tot in die tiende geslag* van Dorothea Möller-Malan waarin dit gaan om die lotgevalle van die Buys-broers wat van gemengde bloed was en in Noord-Transvaal rondgeswerf het in die tyd toe die Groot Trek begin het. Vol intrige, hartseer en romantiek is hierdie roman wat én avontuurverhaal én historiese verhaal is. Die slottoneel waar die dood van die hoofkarakter Doors beskryf word, toon die beskeie voortreflikheid van hierdie soort kuns. Die sterwende Doors het so-ewe versoek dat hulle hom agter die huis onder die doring bome moet neerlê; en dan:

"Hulle kom! Hulle kom!"

" 'n Hele klomp burgers te perd! Hulle kom my oupa haal!" snik klein Doorsie toe hy hygend aangehardloop kom om Sanna te waarsku.

Iemand beduie waar hulle kan afklim en die perde kan vasmaak. Buite, onder 'n doringboom, lê Doors op sy rug met sy oë oop na die hemel. Die wind waai deur sy natgeswete hare. In sy een hand hou hy 'n stringetjie blou krale.

Dan buk sy oudste seun vooroor en druk sy oë toe.

In 'n heeltemal ander tradisie as Rooijan en die Swart Luiperd is Doc Immelman se jeugverhaal *Die beestrek*. Om met geloofwaardiger karakters en situasies tog 'n boeiende en onderhoudende avontuurverhaal te skryf, dít is die prestasie wat Immelman met hierdie werk behaal.

Anders as in die geval van A. A. J. van Niekerk se streekkuns in *Ketkiewyn en Koggelaar* en *Bittergousblom*, bring Vincent van der Westhuizen se kontreistukke in *'n Draai by die Koppieskool* dit nie veel verder as 'n heel elementêre soort ontspanningskuns nie; ek verwys na die melodrama van growwe kontraste, ironieë en misverstande, die stereotipe karakter- en lewensinsigte, en ten slotte die gladde styl en geykte of oordrewe beelde.

Voorbeelde is gans te volop: "Haar hare was soos 'n swak boer se hooimied op haar kop"; ". . . waar die straatlampe geïsoleerd elk met sy eie flessie ingelegde weerlig gestaan het"; " 'n Wye lag het oor sy bruin tandebrokkies gebreek"; "Toe het die huil oor die walle van sy stem gestoot . . .".

Twee verhale in die bundel het meer geword as ontspanningslektuur. Die verhaal "Oom lang Jôn Nel" word gekenmerk deur raak humorrealistiese karaktertekening in die beste tradisie van Van Bruggen. Sonder die ooraksentueringe wat so baie ander verhale in die bundel kenmerk, en met menslike insig is die versukkelde armblanke Jack Fuller geteken in die gelyknamige verhaal. Boonop is die styl in hierdie twee verhale nie so ondraaglik kleurig en gepoleerd soos in die ander verhale nie.

Laat ons veg bevat die oorlogsherinneringe van ene Petrus Kilian,

soos opgeteken deur sy seun. Sy oorlogservarings strek vanaf die Basoetoe-oorloë tot by die Tweede Vryheidsoorlog. Vir die historikus moet hierdie opgetekende herinneringe, waarvan 'n mens die outentisiteit seker nie hoef te betwyfel nie, 'n buitengewoon interessante dokument wees. Uit literêre en taalkundige oogpunt het 'n mens waardering vir die onopgesmukte styl en die goeie taalversorging.

Oor die aard en opset van P. J. Schoeman se *Geliefde ou Afrika-vriende* hoef ek nie veel te sê nie; dit word in die "Voorwoord" en in die "Inleiding" verduidelik Schoeman wil "gesels oor geliefde ou Afrika-vriende". Hierdie vriende oor wie hy inderdaad onderhoudend gesels en oor wie hy vir ons merkwaardige en interessante gegewens gee wat uit 'n leeftyd se ervaring versamel is, is bekende Afrikaanse diersoorte en selfs voëlsoorte. En in Hoofstuk 3 word van ander, maar ewe belangrike vriende vertel, naamlik die aandvuurtjie en die veldketeltjie. As ons Schoeman reeds elders in die boek as sentimentalis en romantikus erken, dan tog hier in die besonder: "Maar hy (d.i. die veldketeltjie) praat met my 'n mooi en verstaanbare taal net wanneer die aandskemerte al in die lug is en ek reeds in 'n ontvanklike stemming is."

Die skrywer se oogmerke met hierdie boek was nie artistiek van aard nie, maar didakties-informatief en selfs religieus: hy wou wetenswaardige besonderhede aangaande die Suid-Afrikaanse dierelewe verstrek en hy wou die wondere van die skepping van God besing. Dit blyk onder meer uit die volgende twee uitsprake, onderskeidelik uit Hoofstuk 5 en uit die slothoofstuk:

> Die Skepper het sy groot natuurtuin op aarde met ontelbare mooi dinge gevul. Hy het aan die mens die goddelike vermoë gegee om die mooie in hierdie groot tuin te herken en sy gees daarmee te verryk.
>
> Ek vertel egter my ervaringe om twee redes: om van die natuur te praat wat ons tot waarneming en navorsing uitdaag en om my dankbaarheid teenoor my Skepper te bewys wat aan ons Sy groot tuin gegee het met al die wondere daarin.

Om hierdie didaktiese en religieuse oogmerke te bereik, is 'n retoriese styl die medium by uitstek, soos uit die volgende voorbeeld blyk:

> En namate jy die jare bereik wanneer jy meer en meer alleen by die nog gloeiende kole van jou aandvuur sit, word hierdie kleiner waarnemings vir jou soos soveel stukkies droë hout: Steeds gesellige vlammetjies wat uit die rooi kole opskiet.
>
> In hierdie hoofstuk wil ek, by wyse van afdwaalpaadjies, enkele stukkies droë hout gee aan die lesers wie se aandvuur ook al naby die rooikool-stadium is.

Dat daar teen die end van die aanhaling 'n ongerymdheid in die beelding kom wanneer die klein waarnemings terselfdertyd afdwaalpaadjies en stukkies droë hout genoem word, sal ons Schoeman maar vergewe.

D. F. SPANGENBERG.

Universiteit van Suid-Afrika.

J. P. Smuts: *Karakterisering in die Afrikaanse roman,* Kaapstad, HAUM 1975.

1. *Teoretiese benadering*

Hierdie werk, wat een van die min omvattende werke oor die moderne Afrikaanse roman is, kom klaarblyklik uit die pen van iemand wat met gesag oor die karakter in die roman kan praat. Voordat tot 'n ondersoek van die karakterisering in die geselekteerde romans oorgegaan word, besin Smuts in die eerste hoofstuk oor die verhouding van karakter tot die ander struktuurelemente van die roman. In 'n strukturalistiese beredenering van relevante beskouings behandel hy die verband tussen karakter, handeling, tyd en ruimte, en kom uit die verskillende beskouings tot die gevolgtrekking dat die karakter nie, soos al beweer is, in die moderne roman uitgeskakel is nie maar dat dit wel verander het. Dit bevestig hy ná 'n ondersoek van die betrokke romans met die bevinding dat karakter, ook wat Afrikaans betref, steeds 'n primêr strukturerende element in die opbou van die roman bly. Hy beweer selfs: "Die karakter is die verhaal" (p. 5). Op grond van die abstraktheid van tyd, wat Maatje in die roman vooropstel, en die konkreetheid van karakter (Whose story is this?) lyk dit nie vir hom moontlik om karakter uit te skuif na " 'n tweede plan" nie. Smuts het gelyk — en hy bewys dit met sy studie — dat karakter 'n waardevolle benaderingshoek by die studie van die roman is, maar dan sal hy moet erken dat 'n hiërargie wat die romanelemente betref, sinloos is omdat 'n mens te doen het met 'n romangeheel. En wat 'n mens vermis in sy standpunt in verband met die verhouding karakter tot ander epiese elemente, is die vraag "What is this story about?". Kortweg: Is die verhouding karakter tot tema (ek bedoel 'grondliggende' probleem of probleme) nie 'n kernaangeleentheid nie? En Smuts raak dit nie aan in sy inleidende hoofstuk nie. Trouens, na my mening loënstraf sy latere indringende bespreking van die 'hoof'-voorwerp van sy ondersoek, nl. *Een vir Azazel* van Etienne Leroux, waarvan hy 'n wel deurdagte uiteensetting vanuit hierdie hoek gee, die negering van 'n verband tussen tema en karakter. Inagneming van die tema in die ondersoek van die romans kon groter lig gewerp het op die karakterkonsipiëring in die onderhawige werke.

Maar die tweede hoofstuk bring die eerste duidelike aanduiding van die waarde van hierdie ondersoek van Smuts: sy oorwoë en veel meer wetenskaplike (as ander) klassifikasie van karakters ná die holruggeryde en veelal geïdealiseerde tipologie van Forster en Muir van toeka. Met sy oorkoepelende indelingsbeginsel kommunikatiwiteit/nie-kommunikatiwiteit het hy na my mening 'n vir die roman meer relevante kriterium gevind. Die skrywer bewys die waarde van sy klassifikasie vir karakter- en romanstudie met 'n deeglik geordende bespreking van goeie illustrasiemateriaal. Dit het die voordeel dat dit die plat/rond-klassifikasie van Forster, en Wilson se beskouing oor die buitestaander as teëhanger van die tipe kwalifiseer en dus 'n praktiese verskuiwing aanbring. Vir die onderverdeling van die hoofgroepe karakters wat hy onderskei, naamlik kommunikatiewe en nie-kommunikatiewe karakters, gebruik hy die mate van betrokkenheid by die handeling om te onderskei tussen die kategorieë kern- en randkarakters, wat in verband gebring word met die neiging na

platheid/rondheid wat hulle kenmerk. Hierby sluit sy hantering van karakterisering uiteraard aan.

Afgesien van die indeling as sodanig is die duidelike blyke wat die skrywer gee dat hy dit nie as doel nie maar as middel tot beskrywing van en kritiek op die roman sien, 'n nuwe klank ná die era van tipologisering in die romankritiek.

2. *Oor individuele romans*

As kommunikatiewe karakters behandel die skrywer die min of meer ronde, die biegende karakter en die kommunikatiewe buitestaanderfiguur in die volgende romans: *Bart Nel, Die onverdeelde uur, Ons wag op die kaptein, Die ambassadeur, Bonga,* die biegromans van André P. Brink en Hettie Smit, *Mahala, Catharina* van C. P. Hoogenhout, *Jakob Platjie, Toiings* en *Swart Pelgrim.* Die nie-kommunikatiewe karakters word nagegaan in die voortsetting van die epies-liriese rigting in die Afrikaanse prosa, soos *Somer, Laat vrugte,* en die werke van Karel Schoeman *By fakkellig, Op 'n eiland* en *Na die geliefde land.* As tweede kategorie hieronder behandel hy die 'volle' buitestaanderfiguur in die wêreld van die eksistensialis in *Die son struikel,* die patologiese figuur in *Mens-alleen* en die buitestander in die komplekse mikrokosbiese wêrelde van die romans van Etienne Leroux: *Die mugu, Sewe dae by die Silbersteins* en, as hoogtepunt, *Een vir Azazel.*

Die keuse van romans by hierdie 'gevallestudie' is goed verteenwoordigend van die verskillende kategorieë vanuit die hoek van karakterisering. Tog twyfel 'n mens of dit in orde is om die werk van Berta Smit verby te gaan met slegs 'n tweemalige verwysing na *Die man met die kitaar. Die vrou en die bees* verg as besondere soort roman tog 'n standpunt. En kan 'n werk wat in 1975 afgerond is, swyg oor John Miles se *Okker bestel twee toebroodjies* as dit aanspraak maak op behandeling van die Afrikaanse roman?

Hoe dit ook al sy, 'n mens kan tot op groot hoogte saamstem met die aanspraak wat die skrywer in die slot maak: " 'n Ondersoek na karakter volgens dié metode maak 'n geslaagde klassifikasie van karakters moontlik, want die voorgestelde indeling van karakters . . . is deur die materiaal as geldig bewys. Dié klassifikasie is nie bloot beskrywend nie, maar vervul ook 'n eksegetiese funksie . . .".

Ongekwalifiseerd geslaagd is veral die uiteensetting van metodes van karakterisering, wat vir enige ondersoeker wat hierdie werk gebruik, 'n belangrike toegang tot veral die nuwer werke verleen. 'n Besondere trek van die werk is die eksegese wat veral by die behandeling van nuwer werke na my mening toenemend voorkom, asof die skrywer eers later die waarde van die instrument in sy hand sterker begin aanvoel, in besonder in die Leroux-studie. Daarby getuig die kritiek waartoe gekom word in die lig van die beskrywing van die karakter en die afgeleide 'intensie' met die besondere karakter van goeie insig in die roman as genre. Ongelukkig slaan 'n vaskleef aan tipologisering as doel tog nog deur, soos by die behandeling van Ruud in Schoeman se *Op 'n eiland,* wat as verteller-karakter "volledig kommunikatief" genoem word maar op grond

van die "gebrekkige kommunikatiwiteit... binne die verhaalsituasie" tog lei tot 'n klassifikasie van dié werk as nie-kommunikatief (p. 135).

Dit lyk te veel of die werk noodgedwonge 'n stempel moet kry, en 'n mens dink aan Etienne Leroux se waarskuwing van weleer teen etikettering, sy dit dan ook van 'n ander soort. Maar dit is verblydend dat Smuts so min in hierdie tipe slagyster trap. Die grootste bydrae lewer hy wanneer hy deur sy stof meegesleur word tot 'n verantwoorde eksegese van individuele werke vanuit sy gekose benaderingshoek.

Beide wat uiteensetting van die romans en die teoretisering betref, bly *Karakterisering in die Afrikaanse roman* 'n belangrike bydrae tot die Afrikaanse literatuurstudie en tot studie van die nuwer roman in besonder; trouens, dit is nie vergesog om dit as een van die beste studies oor die buitestaander te beskou nie, en inderdaad 'n belangrike baken in die ontwikkeling van ons romankritiek wat nog in sy kinderskoene staan.

D. H. STEENBERG,

P.U. vir C.H.O.

AFRIKAANSE BOEKE VERSKYN GEDURENDE JANUARIE-MAART 1976*

Opgestel deur C. J. S. C. Burger, hoofnavorser van die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum.

PROSA

BEKKER, Maria, M.

Waar jy liefde vind. Johannesburg, Perskor, 1976. 158 bl. 21½ cm.

BEYERS-BOSHOFF, C. F.

Eendag, as jy myne is. Randburg, Siësta, 1976. 150 bl., 21½ cm. (Ons Eie Boekklub).

BLIGNAUT, Toek.

Die Wind is haar Metgesel. Randburg, Siësta-publikasies, 1976. 152 bl.

CLOETE, Jasper M. *pseud.*

Een musikant minder. Johannesburg, Perskor, 1976. 148 bl. (Klub 707).

DU PLESSIS, Hannah.

Deur donker strome. Pretoria, Van der Walt, 1976. (Trefferboek-klub).

GRIESSEL, Nita.

My lied sonder woorde. Pretoria, Siësta, 1976. 150 bl. 21 cm.

HEINE, Mike.

Slingerpad na nêrens. Pretoria, Van der Walt, 1976. 157 bl. (Eike-boekklub).

HEYNS, Chris.

Geen terugkeer. Kaapstad, Human en Rousseau, 1976. 133 bl. R3,95.

LE ROUX, De Wet.

Swaard van Vergelding. Kaapstad, Van der Walt, 1976. 160 bl., 21½ cm. (Treffer-Boekklub).

LINDE, Engela.

Die pad na Swerwersrus. Randburg, Siësta, 1976. 152 bl., 21½ cm. (Ons Eie Boekklub).

LINGUA, Susanna M.

Ver bo korale. Pretoria, Van der Walt, 1976. (Eike-Boekklub).

MARTIN, Wille.

Winde van die hemele. Pretoria, J. P. van der Walt, 1976. (Keur-biblioteek).

MEIRING, Stephanie.

Erfenis van geluk. Kaapstad, Van der Walt, 1976. (Keurbiblioteek).

MURRAY, Ena.

Oos na die son. Krugersdorp, President-Uitgewers, 1976. 248 bl.

NYE, Nelson.

Die rooiskimmelperd. Kaapstad, Malherbe, 1976. 124 bl. (Pluimboeke).

OPPERMAN, Johan.

Liefde is 'n tolbossie. Krugersdorp, President-Uitgewery, 1976.

PIETERSE, Annamarie J.

Moordenaarskloof. Kaapstad, Malherbe, 1976. 125 bl. (Pluimboeke).

PRETORIUS, Beyers.

Avonture in Rooidag. Alberton, Varia Boeke, (1976). 124 bl.

SPENCE, Ela.

Drie maal het die uil geroep. Pretoria, Van der Walt, 1976. 160 bl. (Treffer-boekklub).

STRYDOM, M.

Ek, nietige mens. Johannesburg, Perskor, 1976. 142 bl., 21½ cm. R2,75. (Dagbreek-Boekkring).

STRYDOM, M.

Terug na geluk. Pretoria, Van der Walt, 1976. 154 bl. (Keurbiblioteek).

SWART, Heila D.

Beminde dokter. Pretoria, Van der Walt, 1976. (Eike-Boekklub).

SWART, Heila, D.

'n Moeder vir Manie. Johannesburg, Dagbreek-boekkring, 1976. 152 bl.

SWART, Lize.

Met jou gaan ek trou. Kaapstad, J. P. van der Walt, 1976. 155 bl., 21½ cm. (Keurbiblioteek).

VAN SCHALKWYK, Nickey.

Dagreis na Arikosta. Pretoria, J. P. van der Walt, 1976. 160 bl.

VAN SCHALKWYK, Nickey.

Die derde seisoen. Kaapstad, Van der Walt, 1976. 156 bl. (Eikeboekklub).

VAN SCHALKWYK, Nickey.

Die verdorde hart. Kaapstad, Malherbe, 1976. 125 bl. (Pluimboeke).

VAN ZYL, Irene.

Man in die skadu. Kaapstad, Human en Rousseau, 1976. 96 bl.

VERTAALDE ROMANS

CHASE, James Hadley.

Een helder someroggend; vertaal deur Herman Louw. Johannesburg, Brandwagpers, 1976. 143 bl. R1,20.

PIRROTTE, Huguette.

Hel van die orgideë; (uit die Frans vertaal deur Nerina Ferreira). Kaapstad, HAUM, 1976. 140 bl. *Oorspronklike titel:* L'enfer des orchidées.

POËSIE

BREYTENBACH, Breyten.

Voetskrif. Johannesburg, Perskor, 1976. 100 bl.

HEESE, Hester.

Sonder jou. Kaapstad, Tafelberg, 1976. R2,75.

LETTERKUNDE

COLLEGE OF CAREERS.

Aantekeninge oor Aucamp en Bakkes se *'n Baksel in die more.* Kaapstad: Die Kollege, C1976. 36 bl. (Studiehulp-reeks, nr. 955).

TAALBOEKE

MARAIS, Herby

Remediëring in spelling; 'n handleiding met wenke vir remediërende onderrig, hoofsaaklik vir die laerskoolkind met spellingsprobleme. Kaapstad, Nasou, 1976. 68 bl.

NEDERLANDS

GORTER, Herman.

Mei; ingelei deur Ernst van Heerden. Kaapstad, Human en Rousseau-Academica, 1976. R4,95.

* Dit is lankal nie meer doenlik om aan die Afrikaanse leser by wyse van boekbesprekings 'n oorsig van alle Afrikaanse boeke wat verskyn, te gee nie. Op 'n wenk van prof. P. J. Nienaber stel die Redaksie graag 'n diens wat vroeër die gebruik was, weer in: gereelde kwartaallikse aankondigings van nuwe Afrikaanse boeke.

AURORA